CONRAD FIEDLERS

SCHRIFTEN ÜBER KUNST

CONRAD FIEDLERS

SCHRIFTEN ÜBER KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

HANS MARBACH

LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL
1896.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

VORWORT.

Die vorliegende Ausgabe von Conrad Fiedlers Schriften über Kunst enthält nur solche Arbeiten, die — mit Ausnahme des Aufsatzes über Marées, der nur für einen beschränkten Kreis gedruckt wurde — schon einmal teils als Buch, teils in Zeitschriften veröffentlicht worden sind; und zwar sind hier ausschliesslich die Schriften zusammengestellt worden, in denen Fiedler die ihm eigentümliche Kunstauffassung und seine Ansichten über Kunstförderung niedergelegt hat.

Der hier, nebst einigen anderen kleineren Gelegenheitsschriften, Vorträgen etc., ganz unberücksichtigt gebliebene litterarische Nachlass Fiedlers enthält u. a. umfangreiche Kollektaneen, Vorarbeiten, Anfänge und Entwürfe zu einem grösseren wissenschaftlichen Werke, durch das er beabsichtigte, sich mit seinen Vorgängern auseinanderzusetzen. War Fiedler in seinem Denken über Kunst seine eigenen Wege gegangen und war er, im Gegensatze zu den

bisherigen auf Plato und Aristoteles basierenden Betrachtungen, zu einer wesentlich neuen Auffassung gelangt, so hatte er doch nicht unterlassen, seine Gedanken durch die eingehendsten und umfassendsten philosophischen und kunsthistorischen Studien zu klären und zu kontrolieren. Wäre es ihm vergönnt gewesen, die geplante Arbeit zum Abschlusse zu bringen, so würden die Resultate seines Denkens schon aus äusserlichen Gründen leichter in den Kreisen derer Eingang gefunden haben, die vorzugsweise befähigt und berufen sind, solche Leistungen zu würdigen und sie weiter nutzbar zu machen. Aber zu einem besseren Verständnis der vorliegenden Schriften hätte eine derartige gelehrte Arbeit nichts beigetragen; sie sind an sich im höchsten Grade klar für jeden, der selbst des klaren Denkens fähig ist. Und andererseits werden auch gerade die, die sich berufsmässig mit der Sache beschäftigen, wenn sie sich nur einmal mit diesen Schriften ernstlich befassen, am ehesten erkennen, welche Schulung des Geistes, welche Fülle der Anschauung und welches Wissen dazu gehört, um sich mit solcher Sicherheit auf diesem weiten Geistesgebiete zu bewegen und einen so schwer zu bewältigenden Stoff in eine so vollkommen durchsichtige, einfache und prägnante Form zu bringen. Und dass die Gelehrtenwelt nicht achtlos an dieser Lebensarbeit eines selten begabten Menschen vorübergehen werde,

dafür bürgt die Teilnahme und Wertschätzung, die sie schon zu Lebzeiten des Verfassers bei vielen gefunden hat; wie dieses ja besonders nach seinem plötzlichen Hinscheiden in mannigfacher Weise zu tage trat. Keiner, dem in Zukunft darum zu thun sein wird, sich über das Wesen der Kunst einen reinen Begriff zu bilden, wird die Fiedlerschen Untersuchungen unberücksichtigt lassen wollen. Viele werden ihnen wichtige Aufschlüsse und Anregungen zu danken haben; manche die Grundlage für ihr eigenes Denken in ihnen finden. Und auch wer sich nicht auf Fiedlers Standpunkt zu stellen oder ihm nicht in allem beizustimmen vermag, der wird doch an dem mustergültigen Aufbau, an der strengen Geschlossenheit der logischen Form, sowie an den vielen vortrefflichen, tiefen und feinsinnigen Einzelbemerkungen seine Freude haben.

Es soll an dieser Stelle nicht versucht werden, ein Bild der Persönlichkeit, des Lebens und Wirkens von Conrad Fiedler zu geben. Manches ist in dieser Hinsicht schon geschehen. Und ein solches Bild, das notwendigerweise immer das Gepräge einer beschränkten subjektiven Auffassung und Gestaltungsgabe tragen muss, würde nur störend wirken unmittelbar neben dem Bilde, das sich dem aufmerksamen Leser dieser Schriften von selbst vor Augen stellen wird, und das, wenn auch vielleicht nicht in so bestimmten Umrissen und Farben und in so

heller Beleuchtung erscheinend als ein von Anderen entworfenes Porträt, so doch, gleichsam wie durch einen Schleier gesehen, die getreuen Züge des Menschen selbst erkennen lässt. Befinden sich doch Empfinden, Denken und Wollen bei Fiedler in seltener Harmonie. Was ihn seine innere Erfahrung, seine sympathische Auffassung der ihn umgebenden Welt lehrte, wurde ihm nicht nur zum Ausgangspunkte und zur Richtschnur für seine Betrachtungen, es bestimmte auch sein tägliches Handeln, seine ganze Lebensführung. Zur vielleicht wünschenswerten Ergänzung dieses Bildes mögen einige kurze Angaben am Platze sein und genügen.

Conrad Adolf Fiedler wurde geboren am 23. September 1841 zu Oederan im Königreich Sachsen, wo die Familie Manufakturen besass. Im Jahre 1848 liessen sich seine Eltern auf dem Rittergute Crostewitz bei Leipzig dauernd nieder. Er selbst besuchte von 1856—1861 die Fürstenschule zu Meissen und studierte dann Jurisprudenz zu Heidelberg, Berlin und Leipzig. An letzterer Universität erwarb er sich den Doktorgrad, machte 1865 sein Staatsexamen und widmete sich dann ein Jahr lang bei einem Rechtsanwalte der juristischen Praxis. Hierauf begab er sich längere Zeit auf Reisen, zunächst nach Paris und London, dann nach Italien, Griechenland, Spanien, Ägypten, Syrien und Palästina, überall sein Hauptaugenmerk auf die Überreste ver-

gangenen Kunstschaffens richtend. Auch trat er in Italien, wo er zweimal einen längeren Aufenthalt nahm und wohin er auch später immer wieder mit Vorliebe zurückkehrte in näheren persönlichen Verkehr mit hervorragenden jüngeren Künstlern: Hans von Marées, Adolf Hildebrand, Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, zu denen später Lenbach, Thoma, Stauffer, Volkmann und andere hinzukamen. Die Anregungen, die er aus solchem Verkehr schöpfte, und die Kunsteindrücke, die er auf seinen Reisen gewonnen hatte, bestimmten ihn, seine Thätigkeit fortan ganz der theoretischen Beschäftigung mit der Kunst und dem Fördern künstlerischer Bestrebungen zu widmen.

Im Frühjahr 1876 vermählte sich Fiedler mit Fräulein Mary Meyer, einziger Tochter des bekannten Kunstschriftstellers und Direktors des alten Museums zu Berlin, Julius Meyer, und nahm seinen Aufenthalt zunächst in Berlin, dann in München, wo er bis zu seinem am 3. Juni 1895 erfolgten Tode ansässig war.

In wie vollendeter, bewundernswerter Weise Fiedler auch den praktischen Teil der Lebensaufgabe, die er sich stellte, gelöst hat, das lebt noch in vieler Gedächtnis und ist, wie schon gesagt, öffentlich anerkannt worden. Früh und unerwartet rasch hat die Vorsehung seinem irdischen Dasein ein Ende bereitet. Unersetzlich ist sein Verlust für

alle, die ihm persönlich nahestanden. Aber er hat ein geistiges Vermächtnis hinterlassen, das nicht nur seinen Freunden verbleibt, sondern allen, denen ein hohes Streben nach den Idealen der Menschheit mit dem Verblichenen gemeinsam ist. Mögen seine Schriften in den weitesten Kreisen ebenso segensreich wirken, wie einst seine Persönlichkeit gewirkt hat in dem engeren Kreise derer, die sein Andenken mit unvergänglicher Liebe und Verehrung im Herzen tragen.

Leipzig, 1896.

Hans Marbach.

INHALT.

	Seite
Vorwort des Herausgebers	III
Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst	1
Über Kunstinteressen und deren Förderung	81
Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit	133
Über den Ursprung der künstlerischen Thätigkeit	183
Hans von Marées	369

ÜBER DIE BEURTEILUNG

VON

WERKEN DER BILDENDEN KUNST.

1876.

I.

Die Erklärung, die Beurteilung eines Kunstwerkes, als eines Erzeugnisses menschlicher Kraft, muss von anderen Voraussetzungen ausgehen, als die Erklärung, die Beurteilung eines Naturproduktes. Die Erklärung eines Naturproduktes dürfen wir, ohne Gefahr, in Irrtum zu verfallen, nicht in einer bestimmten Eigenschaft, in einer Absicht seines Urhebers suchen; ein Werk menschlicher Thätigkeit aber können wir vollständig nur verstehen, wenn wir seinen Ursprung bis zu einem in der menschlichen Natur vorhandenen Vermögen verfolgen, und wenn wir nach dem Zwecke fragen, den es der Absicht seines Urhebers nach zu erfüllen hat. Von den vielen Seiten, die ein Naturprodukt unserer Betrachtung bietet, kann jede als wesentlich herausgehoben werden, indem sie in einem bestimmten Zusammenhange betrachtet wird; an einem Menschenwerke ist von vornherein nur das wesentlich, um dessentwillen es hervorgebracht wurde, während alles an ihm unwesentlich ist, was unabhängig von der Absicht des Urhebers und von dessen Macht über das Werk demselben anhängt.

Von eigentlichem Kunstverständnis, eigentlichem Kunsturteil ist nur dann die Rede, wenn sich Verständnis, Beurteilung eines Kunstwerkes auf dessen wesentlichen Inhalt bezieht. Die Kunst ist eine sehr öffentliche Angelegenheit und Gegenstand eines sehr allgemeinen Interesses. Dieses Interesse konzentriert sich aber keineswegs ausschliesslich auf ihren wesentlichen Inhalt, und die Betrachtungsweise, die Beurteilung, denen ihre Werke unterliegen, beweisen häufig gerade ein Interesse an ihren unwesentlichen Seiten. Solange dies mit Bewusstsein und eingestandenermafsen geschieht, ist damit keinerlei Nachteil verbunden; fehlt aber die klare und strenge Unterscheidungsgabe zwischen wesentlichem Inhalt der Kunstwerke und deren unwesentlichen Seiten und Beziehungen, so erfolgt daraus leicht eine Täuschung über das Wesen künstlerischen Verständnisses, und es wird möglich, von einem solchen zu reden, wo doch der wesentliche Inhalt der Kunst noch gar nicht zum Gegenstande der Betrachtung gemacht worden ist.

Dass gerade auf dem Gebiete der Kunstbetrachtung solche Verwechselungen vorkommen können, hat verschiedene Gründe. Wir können hier die eigentümliche Kraft des menschlichen Geistes, der die Kunstwerke ihr Dasein verdanken, noch nicht charakterisieren; aber es leuchtet ein, dass, da diese Kraft gerade das auszeichnende Merkmal des Künstlers ist, die Betrachtung der Kunstwerke, wenn sie vom Nichtkünstler ausgeht, zwar leicht sich derjenigen Seiten der Kunstwerke bemächtigen kann,

deren Verständnis sich an schon anderweitig Gewohntes und Bekanntes anknüpfen lässt, aber nur schwer in den Sinn der eigentümlichen Äusserungen jener fremden Kraft eindringen wird. Es geht dem Künstler wie jedem geistig Produzierenden. Es steht ihm keine Ausdrucksweise zu Gebote, die nicht dem Schicksale anheimfallen könnte, falsch gedeutet oder überhaupt nicht verstanden zu werden. So geschieht es wohl, dass er sehen muss, wie sein Werk ein Gegenstand vielfachen Anteils, vielfachen Forschens, vielfachen Nachdenkens wird, während der Inhalt, zu dessen Träger er es vermöge seiner künstlerischen Kraft gemacht hat, verborgen bleibt. Und gerade die Öffentlichkeit, die weite Verbreitung der Kunst leistet dieser Möglichkeit Vorschub. Je weiteren Kreisen ein Erzeugnis des Geistes zugänglich ist, desto mehr ist es der verworrenen und unklaren Auffassung ausgesetzt; solange ein Gedanke, ein Werk beschlossen bleibt in dem engen Kreise der Verstehenden, so lange kann es seine beabsichtigte Wirkung rein und unverfälscht ausüben; sobald es hinaustritt unter die Menge, giebt es sich jedem Schicksale preis, das ihm die Menschen bereiten wollen. Die Werke der Kunst betrachtet jeder als sein Eigentum, und statt sich den Forderungen zu unterwerfen, die sie dem Sinne ihres Urhebers nach an sein Verständnis stellen, meint er häufig, ihnen vollständig gerecht geworden zu sein, wenn er sie in irgend einem Sinne für sich nutzbar macht, zu dem er in ihnen nur irgend einen Anlass, nur irgend eine Vorbedingung findet. Stände der Kunstbetrach-

tung ein allgemein anerkannter feststehender Begriff von Kunst zu Gebote, so wäre es leicht, auf Grund dieses Begriffes aus dem Gebiete eigentlicher Kunstbetrachtung alle Betrachtungsweisen auszuscheiden, die nicht den ausschliesslich künstlerischen Inhalt der Kunstwerke zum Gegenstand haben. So aber bedarf es einer genauen Überlegung, um sich darüber klar zu werden, inwieweit so viele in den weitesten Kreisen heimische Arten der Betrachtung und der Beurteilung von Kunstwerken sich auf die Erkenntnis des wesentlich künstlerischen Inhalts dieser gründen, inwieweit sie sich hingegen mit Eigenschaften und Beziehungen der Kunstwerke beschäftigen, die für das eigentliche Verständnis derselben von keiner oder nur untergeordneter Bedeutung sind.

II.

1. Der naive Mensch, der, obwohl er der Kunst allenthalben im Leben begegnet, doch nicht geneigt ist, sie zum Gegenstande eines besonderen Nachdenkens zu machen, wendet sich zunächst mit der ästhetischen Genussfähigkeit seiner Empfindung an die Kunstwerke. Diese Genussfähigkeit ist eine sehr verschiedene; von dem Gefallen des unkultivierten Menschen an den rohen Erzeugnissen einer unentwickelten oder verwilderten Kunstübung bis zu der für die feinsten Reize der Schönheit vollendeter Kunstwerke herangebildeten Empfänglichkeit zarter Seelen giebt es unendliche Abstufungen. Es ist sehr begreiflich, dass die ästhetische Empfindung, die uns gewisse, ausschliesslich durch sie wahrnehmbare Eigenschaften der Naturobjekte zum Bewusstsein bringt, auch den Kunstwerken gegenüber in Thätigkeit tritt; ja wenn die Naturobjekte oft genug so lebhaft zu anderen Seiten der menschlichen Natur sprechen, dass darüber die ästhetische Empfindung nicht zu Worte kommt, so könnte es scheinen, als ob die Kunstwerke von den durch sie dargestellten Dingen nur das dem Menschen nahe brächten, was

geeignet wäre, ausschliesslich sein ästhetisches Gefühl in Thätigkeit zu versetzen. Einem grossen Teile der Menschen ist die Kunst das abgesonderte Gebiet ästhetischen Empfindungslebens. Sie fühlen sich in Gegenwart der Kunstwerke befreit von allem, was sie der Natur gegenüber zum reinen Genusse der Schönheit nicht gelingen lässt. Sie verehren die Kunst, welche ihnen ein Mittel ist, der Natur den reinen Schönheitsgehalt abzugewinnen; sie preisen den Künstler, welcher in seinem Werke nicht nur die Schönheit der Natur, von allen störenden Zusätzen befreit, wiederzugeben, sondern sogar aus sich selbst heraus eine Schönheit zu schaffen imstande sei, welche die Natur nicht aufweise; sie versenken sich in die Betrachtung der Schönheit, sie steigen auf zur Bewunderung, zur Verehrung, zur Begeisterung, sie geniessen die Kunstwerke mit ihrer aufs höchste gesteigerten Empfänglichkeit und schwelgen in diesem Genusse. Wer hätte nicht schon der Kunst solchen Genuss verdankt, und wer zählte nicht die Stunden solchen Genusses zu den schönsten seines Lebens? Sind wir aber darum berechtigt, zu meinen, wir hätten uns durch diesen Genuss des wesentlichen, eigentlich künstlerischen Inhalts der Kunst bemächtigt? Wir machen alle die Erfahrung, dass uns die Natur unter bestimmten Umständen einen gleichen, wenn nicht höheren Genuss dieser Art bereitet. Wir müssten daher annehmen wollen, dass auch in den Naturdingen ein künstlerischer Inhalt verborgen sei; denn wir finden in ihnen das wieder, was uns der wesentliche Inhalt der Kunst

gewesen war. Wie können aber die Naturdinge einen künstlerischen Inhalt haben, da es doch das Wesentliche des künstlerischen Inhalts sein muss, dass er der geistigen Kraft des Menschen seine Entstehung verdankt? Wir müssen daher diesen Inhalt in einer anderen Eigenschaft der Kunstwerke suchen und uns bescheiden, dass wir in der Ausnutzung dieser für unsere ästhetische Empfindung zwar einer ihrer unbestreitbar wichtigen Seiten, nicht aber des innersten Kernes ihrer Bedeutung habhaft geworden sind.

Wenn die ästhetische Empfindung zur Beurteilung der Kunstwerke aufgerufen wird, so heisst sie Geschmack. Der Geschmack soll sich in dem Umgange mit Kunstwerken bilden, und seine Bildung wird doch wiederum vorausgesetzt, damit er wählen könne zwischen gut und schlecht. Der ungebildete Geschmack ist ein sehr unzuverlässiges, trügerisches Tribunal für die Entscheidung zwischen Wert und Unwert der Kunstwerke. Dasselbe Kunstwerk kann von äusserster Gleichgültigkeit, ja von Widerwillen bis zur höchsten Bewunderung alle Grade des Missfallens und Gefallens nicht nur bei verschiedenen Menschen, sondern sogar bei einem und demselben Betrachter durchlaufen. Wenn es aber das Kennzeichen des gebildeten Geschmackes ist, dass das schnelle, unmittelbare Urteil der ästhetischen Empfindung einen sicheren Massstab für Wert oder Unwert der Kunstwerke abgiebt, worin besteht dann der Unterschied zwischen dem, der durch seine Empfindung richtig geleitet wird, und dem, den sie in

Irrtum verführt? Ist der eine im Besitz einer anderen vollkommeneren ästhetischen Empfindung als der andere, oder ist nicht vielmehr das Empfindungsvermögen bei beiden gleich, nur dass eine verschiedene Einsicht, die unabhängig von jener Empfindung erworben werden muss, ihr bei Verschiedenen ein ganz verschiedenes Material zuführt? Man kann sich nur auf eine Thatsache innerer Erfahrung berufen, wenn man behauptet, dass derjenige, dem es um ein sicheres Urteil über Kunstwerke zu thun sei, die ästhetische Empfindung, die das Urteil schon in den ersten Anfängen der Kunstbetrachtung bereit hatte, zunächst zurückdrängen müsse, sich derselben nicht überlassen dürfe, dass er vielmehr auf einem selbständigen, hier noch nicht anzudeutenden Wege den schnellen Blick und die sichere Unterscheidungsgabe zwischen dem künstlerisch Bedeutenden und Unbedeutenden erwerben müsse. Hat er dies erreicht, so ist der Umstand, dass das beifällige Urteil seiner ästhetischen Empfindung nur von dem Guten und Bedeutenden angeregt wird, während das Unbedeutende und Schlechte dem Missfallen unterliegt, eine Folge seines sicheren Urteiles, nicht aber ist das Urteil ein Resultat seiner selbständig unterscheidenden Empfindung.

Aber wenn wir hier von der ästhetischen Empfindung in dem Sinne des einem jeden geläufigen Gefühls von Lust und Unlust gesprochen haben, so haben wir den Ausdruck ästhetisch in einem gewöhnlichen und beschränkten Sinne gebraucht. Wie schwankend und vieldeutig aber dieses Wort sei,

wird jedem bekannt sein, der sich nur einigermafsen mit dem Umfange der Fragen bekannt gemacht hat, deren Beantwortung unter der gemeinsamen Bezeichnung ästhetischer Untersuchungen versucht wird. Das Herrschaftsgebiet der Ästhetik kann hier nicht einmal angedeutet werden; nur auf die Thatsache wollen wir hinweisen, dass wir diesem Herrschaftsgebiete, in welche Grenzen dasselbe auch sonst eingeschlossen sein möge, allenthalben die Untersuchungen über Kunst unterworfen sehen. Es muss der Gegenstand einer besonderen Untersuchung bleiben, aus den verschiedenen Fassungen und Ausführungen, welche die ästhetischen Probleme durch die verschiedensten Forscher erfahren haben, die mancherlei Stellungen nachzuweisen, welche die Kunst in dem Entwickelungsgange der wissenschaftlichen Ästhetik einnimmt. Die Anregung zu einer solchen Untersuchung würde aber immer von der Frage ausgehen müssen, ob es eine berechtigte Voraussetzung sei, dass die Kunst ihrem ganzen Umfange nach dem Forschungsgebiete der Ästhetik angehöre, ob sie keine andere wesentliche Bedeutung habe, als ihr diese beilegen, kein anderes Ziel, als ihr diese vorschreiben könne. In der That sehen wir diese Voraussetzung häufig als eines Beweises nicht bedürftig von vornherein angenommen. Wenn wir aber hier und da uns davon überzeugen müssen, dass man von dem Standpunkte der Ästhetik aus nur eines Teiles von dem vollen Gehalte der Kunstwerke habhaft werden kann, dass die künstlerische Thätigkeit Erscheinungen bietet, die der Unterord-

nung unter ästhetische Gesichtspunkte widerstreben, dass die Anwendung ästhetischer Prinzipien zu positiven Urteilen über Kunstwerke führt, die den Werken selbst gegenüber der Überzeugungskraft entbehren; wenn wir sehen, dass infolge von alledem die Ästhetik, um der Kunst ihrem ganzen Umfange nach gerecht werden zu können, sich selbst nicht selten Zwang anthut oder dass der Kunst von ihr willkürlich beengende Schranken aufgezwungen werden: so könnten wir uns wohl veranlasst fühlen, vor allem die Annahme, dass Ästhetik und Kunst ihrem vollen Wesen nach in einem innerlich notwendigen Verhältnis zu einander stehen, einer kritischen Untersuchung zu unterwerfen. Es würde dabei in Frage kommen müssen, ob es nicht der Ästhetik sowohl als auch der Kunstbetrachtung zum Vorteil gereichen würde, wenn beide in ihren Ausgangspunkten und in ihren Zielen sich die gegenseitige Selbständigkeit bewahrten und nur, wo sie dies zu ihrem beiderseitigen Nutzen thun könnten, eine Verbindung suchten. Und daran würde sich die fernere Frage anschliessen, ob die Ästhetik, ihr Dasein einem ganz anderen geistigen Bedürfnis verdankend, als die Kunst, nicht die Kunstwerke überhaupt nur ästhetisch erklären könne, künstlerisch aber unerklärt lassen müsse; ob ferner die Regeln, die die Ästhetik aufstellen könne, nicht nur ästhetischer, nicht aber künstlerischer Natur sein könnten; ob endlich die Forderung, dass sich die künstlerische Produktion nach den Regeln der Ästhetik richten solle, nicht bedeute, dass die Kunst auf-

hören solle, Kunst zu sein und sich damit zu begnügen habe, der Ästhetik illustrierende Beispiele zu liefern. Aber wie gesagt, die eingehende Untersuchung dieser Fragen kann hier ihren Platz nicht finden, nur sollte angedeutet werden, dass wir, wenn wir von ästhetischer Voreingenommenheit den Kunstwerken gegenüber sprechen, nicht nur eine Voreingenommenheit der Empfindung meinen.

2. Denen gegenüber, welche sich mit dem Genusse der Kunstwerke begnügen, stehen die, deren Interesse sich vornehmlich dem Gegenstande, dem Gedankeninhalt der Darstellung zuwendet. Dass dieser Inhalt nicht der künstlerische Inhalt sei, liegt offen zu Tage, wo es sich etwa um sinnreiche symbolische, geistreiche allegorische Darstellungen handelt. Darüber hinaus ist aber die Unterscheidung zwischen künstlerischer Bedeutung des Stoffes und stofflicher Bedeutung des Kunstwerkes oft sehr schwierig. Der Gegenstand der Darstellung, der Inhalt, die Idee des Kunstwerkes hängen meist so eng mit der künstlerischen Intention zusammen, dass es schwer ist, die Rücksicht auf das reine Resultat künstlerischer Thätigkeit von dem Interesse an dem Gedankeninhalt frei zu halten. Und doch ist dies notwendig; denn, so paradox es an dieser Stelle noch klingen mag, so beginnt doch das Interesse an der Kunst erst in dem Momente, wo das an dem Gedankengehalte des Kunstwerkes erlischt. Der Inhalt des Kunstwerkes, der in den begrifflichen Ausdruck eingeht, ist nicht der, der sein Dasein der wesentlich künstlerischen Kraft des Ur-

hebers verdankt; er ist vorhanden, bevor er sich dem Ausdrucke im Kunstwerke anbequemt hat; der Künstler schafft ihn nicht, er findet ihn nur, und jedem Künstler, mag seine künstlerische Kraft gross oder gering sein, steht jedes Stoffgebiet zu Gebote; und selbst wenn der Künstler einen Gedanken ausspricht, der sein ausschliessliches Eigentum ist, so ist es doch nicht die künstlerische Kraft, von der dieser Gedanke abhängig ist; er erfährt keine Steigerung, wenn er sich aus einem bedeutenden, und leidet keine Einbusse, wenn er sich aus einem geringen Kunstwerke herauslesen lässt.

So kann auch die Beurteilung der Kunstwerke nach dem Werte des stofflichen Inhaltes nur zu irrigen Resultaten führen. Wir sehen den bedeutenden Künstler zu dem niedrigen Stoffgebiete hinabsteigen, den unbedeutenden seine Hand nach dem höchsten ausstrecken, und es ist noch keineswegs ein Beweis bedeutender künstlerischer Begabung oder auch nur ein Zeichen hohen künstlerischen Strebens, wenn sich der Künstler von dem niedrigen Stoffgebiete des alltäglichen Lebens zu der bildlichen Darstellung der grossen Gegenstände der Menschheit wendet. Das Streben nach diesen geistigen Höhen ist oft verbunden mit einer grossen Genügsamkeit in betreff des künstlerisch zu Erreichenden.

3. Das gewaltige Material an Kunstwerken, welches sich im Laufe der Jahrtausende angehäuft hat, stellt an den Menschen noch ganz andere Anforderungen, als denen er mit der Empfänglichkeit

seines Empfindungsvermögens oder mit der Scharfsinnigkeit seines deutenden Verstandes genügen kann; denn diese Art und Weise, sich die Kunstwerke anzueignen, giebt ihm noch kein Mittel in die Hand, um sich in der verwirrenden Mannigfaltigkeit der Produktionen methodisch zurecht zu finden und das Material als ein wissenschaftlich geordnetes dem Verstande zu unterwerfen. Die Beschäftigung mit den Kunstwerken, die für den grössten Teil des Publikums Liebhaberei bleibt, wird zur Fachwissenschaft. Der Umkreis alles dessen, was von Kunstwerken gewusst werden kann, ist sehr gross und zerfällt in sehr viele mehr oder minder selbständige Gebiete. Sie alle zu umfassen ist für den Einzelnen nicht möglich, nur in einzelnen vollkommen bewandert zu sein, erfordert angestrengtes Studium und langjährigen Fleiss. Alles ist für solche Forschung wichtig, was nur an irgend einem Punkte mit dem künstlerischen Schaffen zusammenhängt, die ersten unscheinbaren Anfänge ungebildeter Völker so gut wie die Verirrungen entarteter Zeiten, die Kunst in ihrer höchsten Gestalt bis hinab zur unscheinbaren Verzierung am niedrigen Hausgerät. Die vorhandenen Kunstwerke bilden nur zum kleinen Teil die Quellen für dieses Studium; alles, was an schriftlichen Urkunden vorhanden ist, wird hervorgesucht, um über die Entstehungsgeschichte und die Schicksale der Kunstwerke, über Leben und Charakter der Künstler, über die Technik ihres Verfahrens u. s. w. Licht zu verbreiten. Genauigkeit in den Untersuchungen ist das Erfordernis,

Sicherheit in den Resultaten das Ziel dieser ausgebreiteten mühsamen Studien.

Die so erworbenen Kenntnisse begründen die gelehrte Kunstkennerschaft, die so recht eigentlich im Mittelpunkte aller Kunstbetrachtung zu stehen überzeugt ist. Ist sie sich doch bewusst, von den Kunstwerken und von den Künstlern so unendlich viel mehr zu wissen, nicht nur als jene, die gar nicht den Anspruch auf vielseitiges Verständnis der Kunstwerke erheben, sondern auch als die, welche ohne eingehende Kenntnis der Kunstwerke dieselben nach ihrer höheren kulturhistorischen oder philosophischen Bedeutung zu würdigen unternehmen. Aber einesteils artet diese eingehende Beschäftigung mit den Kunstwerken, die sich unter Liebhabern, Sammlern, Gelehrten häufig findet, zuweilen zur kleinlichen Zusammentragung trockener Kenntnisse aus; äusserliche Eigentümlichkeiten und Seltenheiten der Kunstwerke gewinnen den Charakter hervorragender Bedeutung und bilden den vornehmsten Inhalt eines in reine Sonderlingsbeschäftigungen verfallenen Kunstinteresses. Anderenteils lassen sich diese Studien, auch wo sie sich den Ernst und den weiten Blick bewahren, immer nur auf ein wissenschaftliches, nicht auf ein künstlerisches Interesse zurückführen. Sie setzen weder Kunstverständnis voraus, noch fördern sie dasselbe; gerade weil man dem Kunstwerk seinen künstlerischen Inhalt nicht abgewinnen kann, so macht man es seinen anderweitigen Merkmalen und Beziehungen nach zum Gegenstande der Forschung.

Vieles ist an Kunstwerken und über dieselben wissenswert, was mit ihrer künstlerischen Bedeutung in keinem Zusammenhange steht. Jede Kenntnis auch der geringsten Thatsache kann zu einer ungeahnten Wichtigkeit für die Erkenntnis werden, sobald sie in irgend einem bestimmten Zusammenhange betrachtet wird. Wessen Interesse an dem Kunstwerke aber nur durch die Resultate jener wissenschaftlichen Forschungen angeregt wird, der wird der Betrachtung und Erforschung der Kunstwerke einen grossen Raum innerhalb des Kreises seiner geistigen Thätigkeit einräumen können, ohne doch jemals sein Auge für das künstlerische Verständnis zu öffnen. Die Überhandnahme jener Studien ist keineswegs das Zeichen einer gesteigerten Regsamkeit des Interesses an der Kunst, vielmehr gerade das Zeichen dafür, dass ganz andere Interessen viel reger sind, als die künstlerischen. Wer vornehmlich von dem künstlerischen Interesse beherrscht wird, der wird der Beantwortung wissenschaftlicher Fragen, die an das Kunstwerk gestellt werden können, nur geringe Wichtigkeit beilegen; für wen aber das wissenschaftliche Interesse das überwiegende ist, der wird auch die Kunstwerke seiner wissenschaftlichen Betrachtungsweise zu unterwerfen genötigt sein.

4. Ein neues Interesse kommt hinzu, wenn alle jene Kenntnisse nur als Hilfsmittel zu einer historischen Ordnung der Masse vorhandener Kunstwerke betrachtet werden. Die Kunstgeschichte in diesem allerweitesten Sinne legt ihren Untersuchungen einen nur oberflächlichen Begriff von Kunst zu Grunde. Sie

hält sich an die alleräusserlichste Form der Kunstübung und berücksichtigt alle Erscheinungen, die sich ihrer Form nach als dem Gebiete der Kunst angehörig erweisen. Alles findet in ihren Aufzählungen Platz, was jemals an irgend einem Orte verziert, gebaut, gebildet, gezeichnet oder gemalt worden ist. Es handelt sich zunächst nur um Zeit und Ort der Entstehung, beziehentlich um Feststellung des Urhebers.

Solange sich Untersuchung und Beweisführung auf ausserkünstlerische Urkunden oder auf die sogenannten äusseren Merkmale, als technisches Verfahren, Anwendbarkeit, äusserer Zweck des Kunstgegenstandes u. s. w. gründen, setzen sie Verständnis des Kunstwerkes oder auch nur künstlerisches Interesse an demselben nicht voraus. Es tritt aber eine andere Gattung von Merkmalen hinzu, die mit den künstlerischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Werke in näherem Zusammenhange steht, Merkmale, die aus der Form der Kunstwerke entnommen sind. Auch hier genügt zunächst eine durchaus äusserliche Auffassung der Form, eine gewisse Fähigkeit, die Gleichheiten und Verschiedenheiten in der äusseren Gestalt bis in die kleinsten Einzelheiten dem Gedächtnis einzuprägen und sie zum Vergleich stets bereit zu haben. Die Kenntnis der Form eines Kunstwerkes ist noch nicht die Kenntnis der künstlerischen Bedeutung dieser Form. Stützt sich aber endlich die Beweisführung auf Merkmale, die nur infolge eines wirklichen Verständnisses des Kunstwerkes gefunden werden können, so braucht

doch dieses Verständnis keineswegs ein vollständiges zu sein, um eine Entscheidung über Zugehörigkeit des Kunstwerkes zu einem Orte, einer Zeit, einem Meister zu ermöglichen. Im Gegenteil genügt von dem ganzen Umfange der künstlerischen Eigentümlichkeiten immer schon ein verhältnismässig kleiner Teil, um auf ihn den historischen Beweis zu gründen. Darin liegt die Gefahr dieses historischen Interesses. Dasselbe bildet eine gewisse Schranke gegen das rein künstlerische Interesse am Kunstwerk. Wenn es auch, um zu seinem Zwecke zu gelangen, ein Eindringen in die künstlerischen Eigenschaften notwendig macht, so lenkt es die Aufmerksamkeit von diesen sofort wieder ab, sobald das gewonnene Mass des künstlerischen Verständnisses hinreicht, um das historische Urteil zu fällen. Folgt man in den kritischen kunsthistorischen Untersuchungen der Beweisführung über irgend ein Kunstwerk, so überzeugt man sich, wie dürftig das, was zur Beweisführung herbeigezogen ist, dem vollen künstlerischen Inhalt der Kunstwerke gegenüber erscheinen muss.

5. Aber die Kunstgeschichte kann sich nicht damit begnügen, das vorhandene Material an Kunstwerken nach Zeit und Ort der Entstehung zu sichten und in eine begründete und beglaubigte Ordnung zu bringen; vielmehr ist diese Arbeit wiederum nur ein Hilfsmittel, eine notwendige Vorarbeit zu der historischen Erklärung, dem historischen Verständnis der Kunstwerke in einem höheren Sinne. Wenn man auch zugeben mag, dass jene äusserliche Art ge-

schichtlicher Betrachtung der Kunstwerke nur in geringem Zusammenhange mit einem wirklichen Verständnis derselben steht, so wird man doch nicht so leicht darauf verzichten wollen, die Entwickelungsgeschichte der Kunst als das höchste Resultat des Verständnisses der Kunst zu preisen.

Liegt der geschichtlichen Betrachtung der Kunstwerke ein reiner und strenger Begriff von Kunst nicht zu grunde, so werden derselben Seiten des Kunstwerkes unterworfen, die ausserhalb der künstlerischen Bedeutung desselben liegen, während das eigentliche Wesen des Kunstwerkes vielleicht ganz unbeachtet bleibt. Es wird eine Kunstgeschichte möglich, in der die wesentliche künstlerische Seite des historisch behandelten Gegenstandes nahezu ausser acht gelassen ist. Wenn die Geschichte der Malerei und Bildhauerei dieser Gefahr weniger ausgesetzt ist, so liefert doch die geschichtliche Behandlung der Baukunst nicht selten den Beweis für jene Behauptung. In den Werken der Baukunst ist es schwerer, als in den Werken anderer Künste, zu unterscheiden, welcher Teil von ihnen auf Rechnung künstlerischer Thätigkeit zu schieben sei, welcher ganz anderen als künstlerischen Bedürfnissen und Fähigkeiten sein Dasein verdanke. Statt dass nun die Geschichte der Baukunst sich der allerdings schwierigen Aufgabe unterzöge, dem einzelnen Bauwerke seinen künstlerischen Gehalt abzugewinnen und innerhalb des weiten Bereiches baulicher Thätigkeit die Formen geschichtlich zu verfolgen, in denen die künstlerische Fähigkeit des Menschen zu Tage

tritt, wählt sie oft den bequemeren Weg, zwischen Bauen und Baukunst keinen Unterschied zu machen, wohl eine Geschichte der baulichen Formen, nicht aber eine Geschichte der künstlerischen Qualität dieser Formen zu geben. Wenn nun auch dieser äusserste Fall selten eintreten mag, so ist doch der andere häufiger, dass in den kunstgeschichtlichen Betrachtungen die künstlerischen und nichtkünstlerischen Eigenschaften der einzelnen Werke willkürlich durcheinandergemischt erscheinen. Die Kritik in den Untersuchungen ist sehr streng in betreff der Thatsachen, sehr nachsichtig in betreff der Grundsätze. So kommt es, dass nicht selten die allerverschiedensten Seiten der Kunstwerke ohne Unterschied, ob sie künstlerisch wichtig sind oder nicht, gleichzeitig der historischen Betrachtung unterworfen werden und dass den Mittelpunkt der Darstellung keineswegs die Kunst bildet, die am einzelnen Werke zur Erscheinung kommt, sondern das Kunstwerk selbst, welches ausser der künstlerischen Untersuchung noch sehr vielen anderen Untersuchungen unterworfen werden kann.

Beschäftigt sich aber die Kunstgeschichte ausschliesslich mit dem künstlerischen Gehalte der Kunstwerke, so muss das Verständnis dieses letzteren bereits erworben sein, um zum Gegenstand einer weiteren historischen Erforschung werden zu können. Wer sich dieses Verständnis erworben hat, der wird bei der Überschau über die künstlerischen Erscheinungen mancherlei Beziehungen zwischen den Leistungen verschiedener Individuen, verschiedener

Zeiten gewahr werden; vieles wird ihm nur als ein Vorbereitungsstadium erscheinen zu der endlich erreichten Höhe; hier und da wird er die Anregungen entdecken, die, von den verschiedensten Seiten ausgegangen, in der Thätigkeit eines Künstlers zusammentreffen und zur neuen Erscheinung führen; er wird die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit von manchem begreifen, was ihm, solange er das Vorausgehende nicht kannte, als durchaus rätselhaft erscheinen musste. Aber er wird sich eingestehen müssen, dass er auch auf diesem Gebiete dem gemeinsamen Schicksale aller historischen Forschung nicht entgehen kann. Wenn er seinen Blick wieder ausschliesslich dem einzelnen Werke zuwendet, wenn er sein Verständnis desselben immer vollständiger, immer eindringender zu machen sucht, so wird er inne werden, dass ihm das historische Begreifen desselben immer schwieriger, zuletzt unmöglich wird. Immer schwerer werden ihm die Fäden erkennbar sein, durch die das Werk mit Vergangenheit und Zukunft zusammenhängt, und wenn er zuletzt in die unergründlichen Tiefen der schaffenden Individualität hinabsteigt, wird er seinen historischen Faden vollständig verlieren. So wird es ihm erscheinen, als ob das, worin die historische Bedeutung eines Kunstwerkes bestehe, das, worin es abhängig von früheren Leistungen, bestimmend für spätere sei, das, was überhaupt seine Vergleichbarkeit mit anderen ausmache, doch nur ein kleiner oberflächlicher unwesentlicher Teil von dem gesamten Inhalt des Werkes sein könne. Wem aber das historische

Interesse eher nahe tritt, als das künstlerische, der wird Gefahr laufen, das, was die Kunstgeschichte in den Kreis ihrer Betrachtungen zu ziehen vermag, für den gesamten Inhalt der Kunstwerke zu halten und über der historischen Erforschung des Teiles niemals zum Verständnis des Ganzen zu gelangen.

6. Während die Kunstgeschichte im engeren Sinne die historische Entwickelung der künstlerischen Thätigkeit zu ergründen sucht, hat man sich von jeher bemüht, die Stellung der Kunst auch im weitesten geschichtlichen Zusammenhange zu begreifen. Alle die Einflüsse, unter denen der Künstler so gut wie alle seine Zeitgenossen steht, sind in gewissem Masse bedingend für das Kunstwerk. Das Kunstwerk selbst, einmal vorhanden, wird wiederum bedingend für Erscheinungen, die ihm äusserlich vielleicht sehr fern liegen. Hier bietet sich dem geschichtlichen Interesse ein unendliches Feld der Untersuchung dar. Es gilt nicht mehr die geschichtliche Stellung des einzelnen Werkes innerhalb des Kreises künstlerischer Thätigkeit, die geschichtliche Bedeutung desselben für die Entwickelung der Kunst zu erforschen, vielmehr richtet sich der Blick auf jenen grossen Zusammenhang, durch den vermittelst tausend und abertausend Fäden das Einzelne mit dem Ganzen verbunden ist. Das Kunstwerk als Resultat und zugleich als Element des gesamten Kulturlebens zu verstehen, ist die Aufgabe solcher Forschung.

Eine solche Aufgabe sich zu stellen, die Lösung derselben für möglich zu halten, beweist keine ge-

ringe Kühnheit. Sie erheischt den Einblick in die verborgensten Vorgänge der menschlichen Natur, so gut wie den Überblick über das weite Gebiet der Thatsachen. Doch, mögen wir auch das Unternehmen bewundern, so können wir uns doch nicht verhehlen, dass, wie jede geschichtliche Forschung, so auch diese uns nur eine unsichere bruchstückartige Kenntnis geben kann. Es mag gelingen, einzelne Seiten der auch einer fernen Vergangenheit angehörigen Kunstwerke auf bestimmte Einflüsse zurückzuführen, unter denen der Künstler als seiner Zeit angehörig stand, in manchen Erscheinungen den verzweigten Wirkungen zu folgen, die wiederum von den Kunstwerken ausgingen; immer aber wird diese Forschung, wo sie sich auf beweisende Thatsachen stützt, auf mehr oder minder oberflächliche Züge beschränkt bleiben und, sobald sie es versucht, des tiefer liegenden Zusammenhanges sich zu bemächtigen, auf das Feld der Vermuthungen und willkürlichen Annahmen geraten.

Aber gesetzt auch, es wäre in weit höherem Masse, als dies wirklich der Fall ist, möglich, die Kunstwerke in kulturgeschichtlichem Sinne zu erklären, in welchem Verhältnis würde diese Erkenntnis zu dem Verständnis der Kunstwerke stehen? Zunächst ist einleuchtend, dass, wenn eine Erörterung der kulturhistorischen Beziehungen der Kunstwerke ihrem wesentlichen Gehalte nach stattfinden soll, das Verständnis dieses Gehaltes das Vorhergehende, die Vorbedingung sein muss. Nun kann aber das Interesse an dem Verständnis dieses Ge-

haltes immer nur zu einer Steigerung dieses Verständnisses führen, und es bezeichnet den Eintritt eines anderen, hier eben eines kulturhistorischen Interesses, wenn nach der Bedeutung dieses Gehaltes als eines Kulturelementes gefragt wird. Nicht die künstlerische Einsicht erfährt dadurch eine Steigerung, sondern die kulturhistorische. Es kann ferner für das künstlerische Interesse nur der künstlerische Gehalt von Wichtigkeit sein, innerhalb des Bereiches kulturhistorischer Erörterungen müssen aber alle anderen Seiten des Kunstwerkes gleiche Berechtigung geniessen. Sogar alle die Irrtümer und Missverständnisse, denen die Kunstwerke ausgesetzt sind und durch die sie zu einer eigentümlichen Wirksamkeit gelangen, sind hier von Wert. Und daher muss dann endlich die Kulturgeschichte die Bedeutung der Kunstwerke nach einem ganz anderen Massstabe messen, als dies das rein künstlerische Interesse thun würde; denn es ist vollkommen möglich, dass ein Kunstwerk von hoher kulturhistorischer Bedeutung wäre, ohne dass ihm doch ein besonderer künstlerischer Wert zugesprochen werden könnte, und umgekehrt könnte ein bedeutendes Kunstwerk durch frühen Untergang oder sonstigen Zufall einer kulturhistorischen Wichtigkeit verlustig gehen.

7. Will man aber einigermassen die Kunst als Kulturelement begreifen, so muss man damit beginnen, die Wirkungen zu untersuchen, die sie auf den einzelnen Menschen haben kann. In der That beschäftigt auch diese Frage alle diejenigen in hervorragendem Masse, die dem Gebiete der Kunst ihr

Nachdenken widmen. Jede anderweitige Beschäftigung mit den Kunstwerken, jedes sonstige Verständnis derselben muss untergeordnet erscheinen, wenn es sich darum handelt, dem Einflusse nachzusinnen, den die Kunst auf die menschliche Natur ausübt; und erst dann glaubt der einzelne mit der Kunst sich vollständig abgefunden zu haben, wenn er sich ihrer Bedeutung für seine eigene Vervollkommnung sicher geworden ist.

Es tritt aber hier ein eigentümliches Verhältnis ein. Wer sich ohne vorher formulierte Absicht um das Verständnis der Kunstwerke bemüht und den Erfolg abwartet, den der Fortschritt in diesem Verständnis auf die Gesamtheit seiner geistigen und sittlichen Anlagen äussern wird, der wird sich im Besitze aller Vorteile, die die Kunst seiner Entwickelung bieten kann, befinden, noch ehe er dazu gelangt sich derselben bewusst zu werden. Er wird zugleich einsehen, dass er die Wirkungen, deren er durch eine auf das rein künstlerische Verständnis gerichtete Beschäftigung mit den Kunstwerken teilhaftig werden kann, zwar hinterher bruchstückartig wird erkennen, nicht aber vorher wird bestimmen können. Aber es geschieht häufig genug, dass der Mensch, ehe er es versucht, sich auf den künstlerischen Standpunkt zu versetzen, der Kunst gegenüber einen anderen Standpunkt, mag dies ein religiöser, moralischer, politischer oder irgend ein anderer sein, einnimmt und von diesem aus zusieht, welche Wirkungen die menschliche Natur nach diesen Richtungen hin von den Kunstwerken empfängt. Hier

werden die Kunstwerke nicht als künstlerisch, sondern als anderweitig wirkend aufgefasst, und, so lehrreich diese Art der Untersuchung sein mag, so liegt sie doch gänzlich ausserhalb des Gebietes eigentlicher Kunstbetrachtung.

Es sind aber damit noch andere Gefahren verbunden. Indem man sich zuweilen nicht klar ist, ob es der künstlerische Standpunkt sei oder ein ausserkünstlerischer, von dem aus man das Kunstwerk beurteilt, trägt man leicht den Wert, den man einer ausserkünstlerischen Wirkung beimisst, auf die künstlerische Qualität über; und ferner, indem man jenen anderweitigen Standpunkten häufig von vornherein eine höhere Berechtigung zugesteht, als sie dem künstlerischen Standpunkte zukommen könne, verlangt man eine Unterordnung der künstlerischen Zwecke unter sonstige Zwecke. Ja indem man glaubt, das Ziel, nach dem der Mensch zu streben habe, im voraus bestimmen zu können, meint man sich in den Stand gesetzt, der Kunst die Rolle vorzuschreiben, die sie in dem Gange menschlicher Entwickelung auszufüllen habe, und es ist bekannt genug wie verschiedenartige Rollen der Kunst zuerteilt worden sind, je nachdem man die zu erstrebende menschliche Vollkommenheit so oder anders aufgefasst hat.

8. Was nun endlich das philosophische Verständnis der Kunst anlangt, so muss man sich darüber klar werden, ob auch dieses ein Verständnis der Kunst im eigentlichen Sinne genannt werden könne oder nicht.

Der Philosoph wird den Begriff von Kunst, den er sich gebildet hat, das Mass von Kunstverständnis,

bis zu dem er gelangt ist, in den Zusammenhang seiner philosophischen Weltanschauung zu bringen suchen. Wenn er damit auch einem geistigen Bedürfnisse genügt, so thut er damit doch nichts, was ein richtiges Verständnis der Kunst an sich bereichern, ein irriges berichtigen könnte. Wenn zu dem richtigen Verständnis der Kunst die philosophische Einsicht über die Stellung der Kunst in dem Gesamtbilde der Welt und des Lebens hinzukommt, so bedeutet dies einen Fortschritt in philosophischer, nicht in künstlerischer Erkenntnis. Dass aber auch ein irriges und mangelhaftes Verständnis der Kunst einen Platz innerhalb des Bereiches philosophischer Spekulation behaupten und dann sowohl zu sehr irrigen Rückschlüssen auf Wesen und Bedeutung der Kunstwerke, als auch zu unhaltbaren Folgerungen über das Verhältnis der Kunst zu anderen Gebieten des Lebens führen könne, dafür fehlt es nicht an Beispielen. Man kann eine ganze Reihe gleichsam erhaben willkürlicher Standpunkte aufzählen, von denen aus eine kühne philosophische Spekulation vergeblich der Kunst gerecht zu werden bemüht gewesen ist.

Aber es handelt sich hier noch um eine andere wichtigere Frage. Wir werden in dem folgenden darzuthun versuchen, dass ein eigentliches Verständnis der Kunstwerke nur auf Grund eines künstlerischen Verständnisses der Welt möglich sei. Worin dieses künstlerische Verständnis der Welt bestehe, kann hier noch nicht angedeutet werden; nur wird es sich herausstellen, dass es seinem

Wesen nach selbständig und unendlich ist. Die grössten Fortschritte in dieser Erkenntnis werden sich uns als möglich erweisen ohne jede philosophische Überlegung, und wir werden begreifen, dass die philosophische Überlegung, weit davon entfernt, dass sie den Anspruch erheben könnte, eine höhere Entwickelungsstufe der künstlerischen Überlegung zu sein, diese vielmehr in ihrer Entwickelung unterbricht und zum Stillstand zwingt. Der Philosoph vergisst leicht, dass er in dem Einzelgebiet, was er seiner höheren Erkenntnis unterwirft, nicht ein abgeschlossenes Ganzes, sondern ein nur bis zu einem gewissen Punkte Entwickeltes, weiterer Entwickelung Fähiges besitzt; indem er dieses zur Förderung seiner Erkenntnis herbeizieht, verschliesst er seinen Sinn für den Fortschritt der Erkenntnis auf dem Einzelgebiete. So wird der Fortschritt in philosophischer Erkenntnis leicht mit dem Verluste der Fähigkeit zu anderer als philosophischer Erkenntnis erkauft. Der Mensch glaubt in der philosophischen Erkenntnis die höchste Summe aller überhaupt möglichen Erkenntnis ziehen zu können, und verkennt, dass ihm der eine Gipfel, zu dem er hinaufsteigt, die anderen verbirgt, an deren Ersteigung sich die Menschheit auch abmühen muss. Wer zur künstlerischen Erkenntnis geschickt sein will, darf seinen Geist nicht in die Banden philosophischer Spekulation gefangen geben; die höchsten Erkenntniskräfte, solange sie philosophisch thätig sind, sind untauglich, wo es sich um die Erkenntnis des innersten Wesens der Kunst handelt. —

III.

1. Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen. Nur indem man es versucht, sich der Welt mit dem Interesse des Künstlers gegenüberzustellen, kann man dahin gelangen, seinem Verkehr mit den Kunstwerken denjenigen Inhalt zu geben, der sich einzig und allein auf die Erkenntnis des innersten Wesens künstlerischer Thätigkeit gründet. Um aber das Interesse des Künstlers an der sichtbaren Welt begreifen zu können, ist es gut, sich vorher in das Gedächtnis zurückzurufen, dass zwei Hauptarten menschlichen Interesses an den Erscheinungen zwar von der Anschauung, in deren selbständiger und freier Ausbildung wir die eigentümliche Stärke künstlerischer Begabung suchen werden, ausgehen, sich derselben aber sehr bald entgegensetzen.

Die Beziehung, in der der Mensch vermöge seiner Empfindungsfähigkeit zu der Welt steht, kann eine der Art und dem Grade nach sehr verschiedene sein. Von der äussersten Stumpfheit und Teilnahmlosigkeit, bis zur höchsten Reizbarkeit giebt es eine unendliche Reihe von Mittelstufen. Viele

stehen fremd den Dingen gegenüber und können kein Verhältnis zu denselben gewinnen; sie sind von seiten der Empfindung der Macht der Erscheinungen unzugänglich. Mit Recht betrachtet man diese Teilnahmlosigkeit als einen Mangel individueller Organisation. Andere, deren Naturell ein reicheres und feineres ist, bringen den Erscheinungen mehr Berührungspunkte entgegen und, wenn jene gleichsam der Organe ermangeln, mit denen sie eine grosse Gattung von Eigenschaften der Dinge erfassen könnten, so sehen sich diese wenigstens ab und zu den Einwirkungen dieser Eigenschaften ausgesetzt; sie sinken nicht hinab bis zu jenem gänzlich indifferenten Verharren, sie erheben sich aber auch nicht über ein vereinzeltes, bruchstückartiges Empfinden der Dinge. So mag der einzelne die Schönheit lebhaft empfinden, er wird von ihr doch immer nur als von einer einzelnen Eigenschaft berührt werden, und der Gegenstand als solcher, ob er schön ist oder nicht, bleibt ihm fremd. Es ist ein seltener Vorzug bedeutend organisierter Individuen, mit ihrer Empfindung in einer unmittelbaren Naturnähe zu stehen; ihnen entsteht die Beziehung zu den Dingen nicht aus einzelnen Wirkungen derselben, vielmehr erfassen sie die Existenz selbst und empfinden die Gegenständlichkeit des Seienden, noch ehe sie dieses Gesamtgefühl in einzelne Empfindungen auflösen. Es ist eine Lust, eine Freude an dem lebendigen Sein der Dinge, die über Unterschieden, wie dem von schön und hässlich steht, es ist ein Erfassen nicht

einzelner, der Empfindung sich enthüllender Eigenschaften, sondern der Natur selbst, die sich erst nachher als die Trägerin jener Eigenschaften erweist. Sowohl jenes Gefühl für einzelne Eigenschaften der Dinge, als auch das über das empfindende Erfassen einzelner Eigenschaften hinausgehende Naturgefühl kann bei einzelnen Individuen und in einzelnen Momenten im höchsten Masse intensiv werden. Es steigert sich zur Innigkeit und zur Begeisterung und bildet den Inhalt eines leidenschaftlichen Enthusiasmus.

Die Empfindung kann unabhängig von der Anschauung nicht gedacht werden; aber es fragt sich, ob sie in ihrer Steigerung eine Steigerung der anschaulichen Erfassung derjenigen Dinge, von denen sie hervorgerufen wird, voraussetzt. Die Empfindung tritt schon bei wenig entwickelter Anschauung ein, sie wird durch die oberflächlichsten Vorstellungen erregt, die wir der Wahrnehmung verdanken, und ihre Stärke hängt von der Reizbarkeit unseres Gefühls, nicht von dem Masse unserer anschaulichen Wahrnehmung ab. Ja wenn wir uns recht beobachten, so werden wir finden, dass wir von seiten der Empfindung nicht eine Anregung, eine Förderung bei der Entwickelung unserer anschaulichen Vorstellung, vielmehr eine Hinderung empfangen. Das Interesse unseres Gefühls ist ein anderes, als das Interesse anschaulicher Auffassung, und wenn jenes in den Vordergrund unserer Seelenthätigkeit tritt, so muss dieses zurückstehen. Beharren wir z. B. bei der Empfindung für die Schönheit eines

Gegenstandes, so vermögen wir uns mit dieser Empfindung ganz zu durchdringen, sie zum vorherrschenden Inhalt unseres momentanen Daseins zu machen, ohne auch nur einen Schritt in der anschaulichen Beherrschung des Gegenstandes vorwärts zu thun. In dem Augenblicke aber, wo uns das Interesse an der Anschauung wieder packt, müssen wir jede Empfindung vergessen können, um das anschauliche Verständnis des Gegenstandes um seiner selbst willen verfolgen zu können. Dass viele die Anschauung nur allzuschnell in Empfindung umsetzen, ist ein Grund, warum ihre Anschauung auf einer niedrigen Stufe der Entwickelung stehen bleibt.

Es wird als ein Haupterfordernis künstlerischer Begabung angesehen, gewissen Eigenschaften der Dinge ein besonders feines und erregbares Empfindungsvermögen entgegenzubringen, ja bei hervorragenden Künstlern mögen wir wohl jenem oben erwähnten innigen Empfindungszusammhang mit der Gesamtheit der gegenständlichen Natur begegnen. Aber das Vorhandensein solchen Gefühls ist noch kein Anzeichen für das Vorhandensein künstlerischer Begabung. Es ist die Vorbedingung zur künstlerischen, wie zu jeder anderen geistigen Produktion; denn wer die Welt nicht schon mit den instinktiven Kräften seiner Natur zu packen sucht, der wird auch niemals dahin gelangen, sie endlich einem höheren geistigen Bewusstsein zu unterwerfen. Was den Künstler zum Künstler macht, ist, dass er sich in seiner Weise über den Standpunkt der Empfindung

erhebt. Wohl begleitet ihn die Empfindung in allen Phasen seines künstlerischen Thuns, sie erhält ihn in beständig naher Beziehung zu den Dingen, sie nährt die Lebenswärme, in der er als ein Teil der Welt mit dieser verbunden ist, sie führt ihm unaufhörlich das Material zu, in dessen Verarbeitung sein geistiges Dasein besteht; aber so gesteigert sie ist, so muss er sie doch immer noch mit der Klarheit seines Geistes beherrschen können; und wenn das künstlerische Resultat auch nur auf Grund einer ausserordentlichen Stärke des Gefühls denkbar ist, so wird es doch erst durch die noch ausserordentlichere Stärke des Geistes möglich, die dem Künstler selbst in den Momenten intensivster Empfindung die Ruhe objektiven Interesses und die Energie der Gestaltungskraft bewahrt.

2. In der Fähigkeit abstrakter Erkenntnis besitzen wir das Mittel, die Erscheinungen gewissen Forderungen unseres Denkvermögens zu unterwerfen und sie so in eine bestimmte Gestalt gebracht uns anzueignen. Wir üben diese Fähigkeit unbewusst in tausend Fällen aus, wo es uns das Bedürfnis des Lebens stillschweigend gebietet, wir steigern sie zu einer mit Bewusstsein gehandhabten Macht, um, von einer höheren Notwendigkeit getrieben, uns zu den geistigen Herren der Schöpfung zu machen. Es ist ein eigentümlicher geistiger Vorgang, der zu der begrifflichen Gestaltung der Welt führt; so geläufig er uns ist, so rätselhaft muss er uns erscheinen; denn es findet bei ihm ein plötzlicher unerklärter Übergang vom Sinnlichen zum Unsinnlichen, vom

Sichtbaren zum Unsichtbaren, von der Anschauung zur Abstraktion statt.

In denjenigen Zeiten, in denen das Interesse an der wissenschaftlichen Erklärung der Welt nicht nur von den begabtesten Köpfen Besitz genommen hat, sondern durch alle Kreise der Bildung zu ausgedehnter Herrschaft gelangt ist, wird man häufig, ja fast allgemein der Meinung begegnen, erstens, dass die äussere Erscheinung der Dinge etwas an und für sich Unwesentliches sei, gegenüber derjenigen inneren Bedeutung, die die wissenschaftliche Erkenntnis zu Tage zu fördern suche, zweitens, dass die Dinge ihrer äusseren Erscheinung nach von der Wissenschaft schon vollkommen erkannt würden, dass aber die Wissenschaft diese Erkenntnis nur als eine untergeordnete Vorstufe betrachten könne, um zu höherer Erkenntnis emporzusteigen.

Wie kann man aber, wenn man von Dingen der Natur spricht, einen Unterschied machen zwischen wesentlich und unwesentlich? Es sind dies relative Wertschätzungen, je nach dem Standpunkte, den man einnimmt, und wenn dem Einzelnen nur das das Wesen einer Sache auszumachen scheint, auf dessen Betrachtung und Erforschung gerade seine Bemühungen gerichtet sind, so hat er doch kein anderes als ein subjektives Recht, dieser für ihn wesentlichen Seite gegenüber alle anderen Seiten für unwesentlich zu erklären.

Und was den anderen Punkt anlangt, so muss man sich zunächst darüber klar sein, dass der wissenschaftlichen Betrachtung keineswegs eine Voll-

ständigkeit der Anschauung zu grunde liegt. Für die wissenschaftliche Betrachtung kann die Anschauung nur Interesse und Wert haben, sofern sie den Übergang zum Begriff ermöglicht, und dies thut sie schon auf einer verhältnismässig niedrigen Stufe. Schon im gewöhnlichen Leben beharrt der Mensch bei der Anschauung nur bis zu dem Punkte, wo ihm das Einlenken in die Abstraktion möglich wird. Er wiederholt dieses Verfahren unzählige Male, und jede Anschauung, die sich ihm aufdrängt, entschwindet ihm als Anschauung, sobald der Punkt erreicht ist, wo er mit seinem Begriffsvermögen gleichsam einhaken und aus der Anschauung das herausziehen kann, was er nur zu häufig für deren einzig wesentlichen Inhalt hält. Die wissenschaftliche Betrachtung würde von ihrem Ziele vollständig abkommen, wenn ihr die Erscheinung als solche von Wert zu sein anfinge und sie in der anschaulichen Auffassung da inne zu halten vergässe, wo sie noch zum Begriff übergehen kann. Man gelangt, wenn man bei der Anschauung beharrt, sehr bald zu einer Fülle, die kein begrifflicher Ausdruck mehr bezeichnen und umfassen kann. Von allen Wissenschaften sind es die Naturwissenschaften, die am meisten auf eine genaue, zugleich auf das Einzelne der Teile und auf den Zusammenhang des Ganzen gehende Beobachtung der Gestalt und der Veränderung in den Bildungen angewiesen sind. Wer die Dinge nach ihrer äusseren Erscheinung genau betrachten, sie sich einprägen und ganz zu eigen machen muss, um sie bei seinen Schlussfolgerungen

stets vor Augen zu haben, der wird nicht geneigt sein, zuzugeben, dass die anschauliche Kenntnis ein viel weiter gehendes Gebiet haben könne, als ihm zu seinem speziellen Zwecke bekannt werden könne. Aber gerade denjenigen, die zu ihren wissenschaftlichen Zwecken eine reiche Naturanschauung brauchen, erschwert der Hang zur Abstraktion das Verständnis der Anschauung, abgesehen von der Abstraktion und über dieselbe hinaus. Je mehr sie in der Anschauung vordringen, um sie immer mehr in Begriffe umzusetzen, desto unfähiger werden sie, sich auch nur eine kurze Strecke auf dem Boden der Anschauung zu erhalten, ohne einen Begriff zu fordern, und ihr gesamtes Kennen ist nur ein Mittel, um zum Wissen zu gelangen. Und wenn sie dann die Kunst, insofern sie in ihr eine Nachahmung der Natur sehen, mit dem Massstabe ihrer Kenntnis der Natur messen, so enthüllt sich in der Unzulänglichkeit ihrer Anforderungen die Dürftigkeit ihrer Naturanschauung. Sie glauben, den Künstler in der Kenntnis der Natur kontrolieren zu können, übertragen ihre Art und Weise, die Natur anzuschauen, auf die künstlerische Nachbildung und sehen in dieser im Grunde nichts anderes, als eine wissenschaftliche Abbildung, die die gefundene begriffliche Abstraktion illustriert. Und da dann die Kunst zu einem Mittel herabsinken würde, Anschauungen hervorzurufen, wo die Natur selbst nicht gegenwärtig wäre, oder die Natur nach einzelnen Teilen oder Seiten hin zu isolieren, um bequemer verständlich machen zu können, was an dem kom-

plizierten Naturbild schwer zu erkennen ist, so meinen sie den Boden der Anschauung überhaupt verlassen zu müssen, um die Bedeutung der Kunst zu finden.

Mag endlich aber auch zugegeben werden, dass die Anschauung nicht so in den Begriff verwandelt werde, dass nichts von ihr übrig bleibe, dass man die Anschauung nicht deshalb gänzlich verlassen müsse, weil ihr der Begriff entnommen sei, so wird der wissenschaftliche Forscher doch immer alle Thätigkeit an der Anschauung für untergeordnet halten, die nicht zur Beherrschung derselben im Begriff führt. Aber wenn er auch die Welt auf seine Weise begriffen und damit der Forderung seines Geistes Genüge gethan hat, so irrt er doch, wenn er meint, dass damit alles gethan sei, wozu in der menschlichen Natur die Forderung und die Befähigung liegt. Aus der Anschauung nicht in die Abstraktion übergehen heisst nicht, auf einer Stufe verharren, von der der Eintritt in das Reich der Erkenntnis noch nicht möglich ist, vielmehr heisst es, sich andere Wege offen halten, die auch zur Erkenntnis führen, und wenn diese Erkenntnis eine andere ist, als jene abstrakte, so kann sie darum doch eine wirkliche, letzte und höchste Erkenntnis sein.

Wir können bei den einzelnen Individuen schon in früher Jugend einen Unterschied insofern bemerken, als die einen aus dem Stoffe, der ihrem Auffassungsvermögen zugeführt wird, Begriffe zu ziehen bemüht sind und ihr Augenmerk auf den inneren ursächlichen Zusammenhang der Erschei-

nungen richten, die anderen dagegen, um dieses unsichtbare Verhältnis der Dinge mehr unbekümmert, ihre Verstandeskräfte an der Betrachtung der äusseren Zustände der Erscheinungen üben. In beiden Fällen ist es eine Gabe der Beobachtung, die sich an bedeutenden Menschen schon früh enthüllt; aber der verschiedene Sinn der Beobachtung bekundet ein verschiedenes Verhältnis, in dem sich die einen und die anderen zur Welt befinden; und wie die einen, wenn sie wirklich begabt sind, nicht bei dem Bedürfnis nach einem trockenen und unfruchtbaren Wissen von den Dingen stehen bleiben, so werden auch die anderen sehr bald über das durch die Wahrnehmung vermittelte Kennen der Dinge in eine Thätigkeit übergeführt, durch die sie erst jener ganzen Welt der Erscheinungen nahe zu kommen, sie zu ergreifen und zu begreifen anfangen.

Freilich ist die Täuschung verbreitet, dass mittelst wissenschaftlicher Durchdringung der Mensch imstande sei, die Welt so dem Bedürfnis und der Fähigkeit der Erkenntnis zu unterwerfen, dass er sie nun wirklich so, wie sie ist, als eine begriffene zu besitzen hoffen könne; und wenn der Mensch auch zugiebt, dass der wissenschaftlichen Forschung Aufgaben gestellt sind, deren Lösung in unabsehbarer Ferne liegt, so weiss er doch, dass, wenn auch die Lösung niemals erreicht werden könnte, sie doch am Ende des Weges liegt, auf dem er sich befindet. Darüber aber ist er sich nicht immer klar, dass, selbst wenn die Wissenschaft ihre fernsten Ziele erreicht, ihre verwegensten Träume verwirk-

licht hätte, wenn wir dieses ganze unendliche Weltwesen wissenschaftlich begriffen hätten, wir doch immer vor einer Reihe von Rätseln stehen würden, deren Dasein sogar aller Wissenschaft verborgen sein würde. Der Unterwerfungskampf, den der forschende Mensch mit der Natur eingeht, macht ihn zum wissenschaftlichen Beherrscher der Welt. Dies mag ihn zum höchsten Stolze berechtigen, so wird er doch nicht verhindern, dass anderen damit wenig gethan zu sein scheint, und dass diese das unabweisbare Bedürfnis empfinden, die Welt einem ganz anderen Aneignungsprozesse zu unterwerfen.

In der Regel wird jeder die Art und Weise, sich die Welt verständlich zu machen, für die wichtigste halten, zu der er sich getrieben fühlt. Die Natur ist sehr sparsam in der Hervorbringung solcher Individuen, die mit der ganzen Fülle menschlicher Fähigkeiten ausgerüstet, den mannigfachen Inhalt der Welt zum Ausdruck zu bringen vermögen. Viele giebt es, die die Vielseitigkeit darin suchen, dass sie einer Betrachtungsweise viele Dinge unterwerfen, wenige, die vielseitig sein können, indem sie ein Ding vielen Betrachtungsweisen unterwerfen.

3. Das Erwachen des Gefühls, sowie das Auftreten des Begriffs bezeichnen den jedesmaligen Endpunkt der Anschauung. Das Mass der Vorstellungen, das zu beiden hinreicht, mag ein sehr verschiedenes sein, aber selbst das grösste ist nur ein geringes gegenüber der Unendlichkeit, die dem Menschen auch hier offen steht; nur wer es vermag,

bei der Anschauung zu verharren trotz der Empfindung und über die Abstraktion hinaus, beweist den künstlerischen Beruf. Nur selten aber gelangt die Anschauung zu so selbständiger Entwickelung, zu so unabhängigem Dasein.

Das Gefühlsleben der Menschen ist je nach Geschlecht, natürlicher Anlage, Lebensalter, Volk, Zeit ein unendlich verschiedenes; ebenso ist das Mass von Begriffen und abstrakter Erkenntnis, in dessen Besitz sich der einzelne befindet, ein unendlich mannigfaltiges. Es genügt, an sehr einfache und bekannte Thatsachen zu erinnern, um auch in den anschaulichen Vorstellungen nach Menge und Art bei den einzelnen Individuen die äusserste Verschiedenheit und in den meisten Fällen einen sehr geringen Grad von Ausbildung nachzuweisen; denn wenn auch ein trügerischer Schein zu der Annahme verführen könnte, dass Menschen mit gleich guten Sinnen begabt und dieselben in derselben Umgebung brauchend, auch dasselbe Mass von Vorstellungen erhalten müssten, wohingegen es keinerlei Zweifel unterliegen könne, dass die versteckteren Gegenstände des Wissens dem einzelnen selbst unter den gleichen Verhältnissen in sehr verschiedenem Masse zukommen würden; so wird sich doch, sobald sich eine Meinungsdifferenz über die äussere Erscheinung schon eines sehr einfachen, dem alltäglichen Gebrauche dienenden Gegenstandes zwischen mehreren erhebt und ein jeder sich gezwungen sieht, sich von dem Vorstellungsbilde, welches er von dem Gegenstande in seinem Gedächtnis aufbewahrt, Rechen-

schaft zu geben, sehr bald herausstellen, dass die bildliche Vorstellung bei verschiedenen äusserst verschieden und in verhältnismässig seltenen Fällen zu selbständiger Deutlichkeit, Klarheit und Bestimmtheit ausgebildet ist. Auch bei sehr einfachen Dingen beschränkt sich die Kenntnis oft auf die allgemeinen Kennzeichen der Gattung, während sie sich nur selten auf die besonderen Eigentümlichkeiten des Einzeldinges erstreckt. Gegenstände, die uns lange Zeiträume hindurch täglich umgeben, prägen sich ihrer äusseren Erscheinung nach unserem Vorstellungsvermögen so fest ein, dass wir es wohl gewahr werden würden, wenn auch nur kleine Veränderungen an ihrer Gestalt vorgingen, oder wenn sie etwa mit anderen vertauscht würden, die nur unendlich wenig von ihnen abwichen; und doch braucht man die Verhältnisse nur einigermassen zu komplizieren, um zu beweisen, dass die anscheinend sicherste Kenntnis doch immer noch eine sehr unsichere ist, dass sie ausreicht, solange die Verhältnisse die gewohnten bleiben, dass sie aber ihren Eigentümer sehr leicht im Stich lässt, sobald sie überhaupt nur einem Zweifel unterworfen wird. Ist es doch sogar in manchen Fällen schwierig, die Indentität von Personen selbst durch solche festzustellen, die ihnen sehr nahe gestanden haben und durch dauernden Umgang mit ihnen verbunden gewesen sind.

Der Mensch eignet sich von den Gegenständen, die sich seiner Wahrnehmung darbieten, meist Bilder an, die sich aus nur sehr wenigen von allen den

Elementen zusammensetzen, die die Gegenstände der Wahrnehmung wirklich bieten; und zwar ist es nicht die blosse Schuld des Gedächtnisses, welches das im Momente der Auffassung deutliche und vollständige Vorstellungsbild nicht dauernd festhalten könne, sobald der Gegenstand nicht mehr sinnlich gegenwärtig sei, vielmehr liegt die Schuld an dem Akte der Wahrnehmung selbst, und nicht die im Gedächtnis aufbewahrte Vorstellung ist eine nach und nach immer mangelhafter werdende, sondern schon die Wahrnehmung, die sich in der sinnlichen Gegenwart des wahrzunehmenden Gegenstandes vollzieht, ist eine unvollkommene. So betreibt der Mensch das Geschäft der Wahrnehmung in sehr nachlässiger Weise; er zeigt im allgemeinen mehr Geneigtheit, sein abstraktes Wissen als seine anschauliche Kenntnis zu erweitern; auch stellt das gewöhnliche Leben die Ausdehnung und Genauigkeit des Wissens weit öfter auf die Probe, als den Umfang und die Vollständigkeit der Vorstellungen, und das Gesamturteil über die Befähigung und Bildung des einzelnen wird weit mehr auf Grund jener Probe gefällt, als auf Grund dieser.

Die Erziehung, der die geistigen Fähigkeiten des Menschen unterworfen werden, um sie tauglich für den Gebrauch des Lebens zu machen, erstreckt sich fast ausschliesslich auf das Vermögen, Begriffe zu bilden. Wenn man zuweilen bei der Erziehung mehr Gewicht auf die Anschauung legt, als dies sonst zu geschehen pflegt, so ist dies doch überflüssig und eher schädlich, wenn man damit nur

der Anschauung als Mittel, zum Begriff zu gelangen, einen breiteren Raum im Unterricht einräumt. Es bedarf keiner besonderen Veranstaltung, dem Menschen die Anschauung nahe zu bringen, und, so stark und geübt sein Denkvermögen sein mag, so wird er sich immer vor einer unendlichen Aufgabe befinden, wenn es sich darum handelt, der Anschauung Herr zu werden, die ihm das Leben unaufhörlich zuführt. Je selbständiger und unabhängiger aber das abstrakte Denkvermögen geübt wird, ein desto mächtigeres Werkzeug wird es der Anschauung gegenüber werden. Das Verlangen, der Anschauung bei der geistigen Erziehung des Menschen eine grössere Berücksichtigung zu teil werden zu lassen, würde erst dann ein gerechtfertigtes sein, wenn demselben die Einsicht zu grunde läge, dass die Anschauung für den Menschen eine selbständige, von aller Abstraktion unabhängige Bedeutung habe, dass das Vermögen der Anschauung, so gut wie das abstrakte Denkvermögen ein Recht habe, zu einem geregelten und bewussten Gebrauch ausgebildet zu werden, dass der Mensch zu einer geistigen Herrschaft über die Welt nicht nur im Begriff, sondern auch in der Anschauung zu gelangen imstande sei.

Aber die Fähigkeit zur Anschauung verfällt fast allenthalben der Verkümmerung und bleibt auf einen nahezu unbewussten und zufälligen Gebrauch beschränkt. Auch diejenigen, die aus Mangel an Befähigung, oder weil sie ihr Leben in praktischer Thätigkeit hinzubringen gezwungen sind, nur zu

einem sehr geringen begrifflichen Verständnis der Welt gelangen, verstehen doch den Sinn der Forderung, die in dieser Beziehung an den menschlichen Geist gestellt wird, und indem sie wenigstens das Verlangen kennen, welches den Fragen zu grunde liegt, die die wissenschaftliche Forschung im weitesten Sinne zu beantworten sucht, wird ihnen zuweilen die Unendlichkeit klar, vor die der Mensch mit seinem Verlangen und seinem Streben nach Wissen gestellt ist. Dagegen wird es selbst denen, die die Sphäre ihres abstrakten Wissens rastlos erweitern, schwer sein, zu begreifen, dass der Mensch auch in betreff der Anschauung mit seinen geistigen Fähigkeiten vor einer Unendlichkeit stehen, dass das Gebiet des Sichtbaren ein Feld der Forschung sein könne, in das selbst den hervorragenden Geistern nur einzelne Schritte zu thun vergönnt sei, während es immer unausmessbarer denen erscheinen müsse, die immer weiter in demselben vorzudringen sich bemühten.

4. Von der Unendlichkeit der anschaulichen Auffassung der Welt wird sich nur der überzeugen können, der zum freien Gebrauche seines Wahrnehmungsvermögens hindurchgedrungen ist.

Solange die Wahrnehmung einem Zwecke dient, ist sie unfrei und endlich, der Zweck mag sein, welcher er wolle, so bleibt die Wahrnehmung ein Werkzeug; sie wird überflüssig, sobald der Zweck erreicht ist. Bei anderen geistigen Thätigkeiten gilt es wohl als eine engherzige Beschränkung, sie nur dann als berechtigt anzuerkennen, wenn sie zu einem

ausgesprochenen Zwecke unternommen werden. Der Mensch hat von jeher einen unwiderstehlichen Trieb gefühlt, nachdem er einmal durch die Anforderungen des Lebens seine Kräfte als brauchbare kennen gelernt hatte, dieselben im freien Gebrauche zu üben; ja die Resultate jenes freien Gebrauches geistiger Fähigkeiten werden als die höchsten menschlichen Leistungen verehrt. Das aber, wovon man glauben sollte, es müsse das Unbefangenste sein, was der Mensch thun könne, die Erfassung der Welt ihrer sichtbaren Erscheinung nach, ist das Allerbefangenste. Wohl begreift der Mensch die Notwendigkeit, im Betrachten der Dinge und im Einprägen der gewonnenen Vorstellungen zu grösserer Sorgfalt sich zu erziehen, wohl steigern sich die Zwecke, denen die Anschauung als Mittel dient; aus der Sklaverei des täglichen Lebensbedürfnisses erhebt sie sich zum Dienste der edelsten Genüsse, zum Werkzeug der höchsten Bestrebungen. Immer aber ist ihr das Ziel vorausbestimmt und sie endigt im erreichten Zweck.

Es ist das Wesentliche des künstlerischen Naturells, dass es mit und zu dem freien Gebrauche des anschaulichen Auffassungsvermögens geboren ist. Dem Künstler ist die Anschauung von vornherein eine unbefangene, freie, keinem jenseits der Anschauung liegenden Zwecke dienende und in diesem endigende Thätigkeit; diese allein ist es, die zur künstlerischen Gestaltung führen kann. Dem Künstler ist die Welt nur Erscheinung; er naht sich ihr als einem Ganzen, was er als Ganzes in

seiner Anschauung zu reproduzieren strebt; ihm beruht das Wesen der Welt, das er sich geistig anzueignen, zu unterwerfen bemüht ist, in der sichtbaren und greifbaren Gestalt der Dinge. So begreifen wir, wie dem Künstler die Anschauung, da ihr kein ausserhalb ihrer selbst liegendes Ziel mehr gesetzt ist, eine unendliche werden könne. Zugleich aber erkennen wir auch, dass für den Künstler die Anschauung eine unmittelbare, von keinem durch sie zu erreichenden Zwecke abhängige Bedeutung haben müsse.

Das Verhältnis des Künstlers zur Welt, das uns unbegreiflich bleibt, solange wir als Nichtkünstler auf der Position beharren, die wir der Welt gegenüber einnehmen, wird uns verständlich, wenn wir es als eine durchaus ursprüngliche und eigentümliche Beziehung der menschlichen Erkenntniskräfte zu den Dingen auffassen. Und diese Beziehung beruht auf einer Forderung, die einen Bestandteil der geistigen Natur des Menschen ausmacht. Ursprung und Dasein der Kunst beruht auf einem unmittelbaren Ergreifen der Welt durch eine eigentümliche Kraft des menschlichen Geistes. Ihre Bedeutung ist keine andere, als eine bestimmte Form, in der der Mensch die Welt sich zum Bewusstsein zu bringen nicht nur bestrebt, sondern recht eigentlich durch seine Natur gezwungen ist. So ist die Stellung, in der sich der Künstler zur Welt befindet, keine beliebig gewählte, sondern eine natürlich gegebene, die Beziehung, in die er sich zu den Dingen setzt, keine abgeleitete, sondern eine

unmittelbare, die geistige Thätigkeit, die er der Welt entgegensetzt, keine willkürliche, sondern eine notwendige, und das Resultat, zu dem er gelangt, wird kein untergeordnetes und entbehrliches, sondern ein höchstes, und dem menschlichen Geiste, wenn er sich nicht selbst verstümmeln will, vollkommen unentbehrliches sein.

5. Man pflegt die Thätigkeit des Künstlers eine nachahmende zu nennen. Es liegen aber dieser Auffassung Irrtümer zu grunde, die neue Irrtümer erzeugen.

Denn erstens kann man einen Gegenstand nur nachahmen, indem man einen anderen macht, der ihm gleich ist. Was aber herrscht für eine Übereinstimmung zwischen einem Abbilde und dem abgebildeten Gegenstande? Der Künstler kann dem Naturvorbilde nur sehr wenig von dem abgewinnen, was es zu dem Naturgegenstande macht. Wenn er sich bestrebt, die Natur nachzuahmen, so wird er gar bald zu der Notwendigkeit geführt werden, in seiner Nachahmung sehr verschiedene Seiten des Naturvorbildes zu vereinigen. Er befindet sich auf dem Wege, der zuletzt zu dem Bemühen führen muss, der Natur in ihr schöpferisches Handwerk zu pfuschen, ein kindisches, sinnloses Unternehmen, bei dem schon oft der Mangel an Nachdenken, der ihm zu grunde liegt, vergessen worden ist über dem Schein einer gewissen genialischen Kühnheit, den es sich anmasste. Gegen solches Bestreben ist der triviale Einwurf berechtigt, dass die Kunst, soweit sie nachahme, hinter der Natur zurückbleiben müsse,

und dass unvollkommene Nachahmung nutzlos und wertlos erscheinen müsse, wo man doch mit Originalen nicht gerade kärglich bedacht sei.

Dann aber, wenn man die Nachahmung nur auf die äussere Erscheinung bezieht, geht man von der Voraussetzung aus, dass dem Künstler in der Natur ein festes Kapital gemünzter und geprägter Formen zu Gebote stehe, deren Abbildung im Grunde doch nur eine mechanische Thätigkeit sei. Es tritt dann einesteils an die künstlerische Nachahmung das Verlangen heran, dass sie höheren Zwecken diene, dass sie ein Mittel des Ausdrucks sei für etwas, was sein Dasein unabhängig von der Erscheinung, nicht mehr im Reiche des Sichtbaren, sondern im Reiche des Unsichtbaren habe, dass sie eine Schrift sei, in der in eigentümlicher Weise etwas mitgeteilt werde, was des Ausdrucks auch durch ein anderes Mittel fähig sei; anderenteils fordert man vom Künstler, dass er in seiner Nachahmung die Natur gereinigt, veredelt, vervollkommnet wiedergebe; aus eigener Machtvollkommenheit soll er an das Naturvorbild Forderungen stellen, und was ihm die Natur darbietet, soll ihm nur als Unterlage dienen, um das darstellen zu können, was die Natur sein könnte, wenn sie sich ihn zum Schöpfer ausgesucht hätte. Die Überhebung wird berechtigt und die Willkür eine geistige Macht; man hält die entfesselte zur Phantasterei ausgeartete Einbildungskraft des Menschen für eine künstlerisch produktive Kraft und meint, der Künstler sei berufen und befähigt, neben und über der realen Welt eine andere von den

irdischen Bedingungen entbundene Welt nach seinem Gutdünken zu gestalten. Das Reich der Kunst setzt sich dem Reiche der Natur entgegen; es masst sich ein höheres Recht an, weil es sein Dasein dem menschlichen Geiste verdankt.

6. Die künstlerische Thätigkeit ist weder sklavische Nachahmung, noch willkürliche Empfindung, sondern freie Gestaltung.

Damit etwas nachgeahmt werden könne, muss das, was nachgeahmt werden soll, vor allererst überhaupt vorhanden sein. Wie aber soll die Natur, die in der künstlerischen Darstellung entsteht, auch ohne diese und vor ihr ein Dasein besitzen? Muss sich doch selbst der Geringste von uns seine Welt auch ihrer sichtbaren Gestalt nach produzieren; denn von nichts können wir sagen, dass es da sei, bevor es nicht in unser erkennendes Bewusstsein eingetreten ist.

Wer möchte die Wissenschaft eine Nachahmung der Natur nennen? Und doch könnte man dies mit demselben Rechte thun, mit dem man die Kunst nachahmend nennt. Bei der Wissenschaft aber begreift man viel eher, dass sie Forschung zugleich und Gestaltung ist, dass sie keinen anderen Sinn und Bedeutung hat, als vermöge der geistigen Natur des Menschen die Welt zu einem begreifbaren und begriffenen Dasein zu bringen. Es ist die natürliche, notwendige Thätigkeit des Menschen, sobald er überhaupt aus einem dumpfen, tierischen Zustande zu höherem, hellerem Bewusstsein erwacht. Die Kunst ist so gut Forschung, wie die Wissen-

schaft, und die Wissenschaft ist so gut Gestaltung, wie die Kunst. Die Kunst tritt ebenso notwendig wie die Wissenschaft in dem Augenblicke auf, in dem der Mensch für sein erkennendes Bewusstsein die Welt zu schaffen gezwungen ist.

Aber wie erst auf einer gewissen Stufe geistiger Entwickelung das Bedürfnis und mit diesem die Möglichkeit der Hervorbringung einer wissenschaftlich erkannten Welt eintritt, so wird auch die Kunst dem Menschen erst in dem Augenblicke möglich und zugleich notwendig, wo ihm die anschauliche Welt als ein Element erscheint, welches der Steigerung zu einer reichen und gestalteten Existenz fähig und bedürftig ist. Es ist die Kraft der künstlerischen Phantasie, welche diesen Übergang vermittelt. Die Phantasie des Künstlers ist im Grunde nichts anderes, als die Einbildungskraft, deren wir in gewissem Masse alle bedürfen, um überhaupt die Welt als eine Welt der sichtbaren Erscheinungen zu besitzen. Aber die Kraft ist schwach und unsere Welt bleibt arm und dürftig. Erst wo in unermüdlich regsamer Thätigkeit eine mächtige Einbildungskraft aus dem unerschöpflichen Boden der Welt Elemente auf Elemente hervorruft, da erblickt sich der Mensch plötzlich, wo er sich früher mühelos zurecht gefunden hatte, einer unendlich verwickelten Aufgabe gegenübergestellt. Die Phantasie ist es, die weit umherschauend das Entlegene zusammenruft und auf dem engsten Raume die dem stumpfen Sinne verborgene Fülle des Lebens hervorzaubert. Es ist eine von den Intuitionen, die den Eintritt in

eine höhere Sphäre geistigen Daseins ermöglichen, dass der Mensch die sichtbare Erscheinung der Dinge, die er als eine einfache und klare hingenommen hatte, in ihrem unendlichen Reichtum und in ihrer schwankenden Verworrenheit wahrnehme. Die künstlerische Thätigkeit beginnt, wo der Mensch sich der Welt ihrer sichtbaren Erscheinung nach, als einem unendlich Rätselhaften gegenübergestellt findet, wo er, von einer inneren Notwendigkeit getrieben, die verworrene Masse des Sichtbaren, die auf ihn einstürmt, mit der Macht seines Geistes ergreift und zum gestalteten Dasein entwickelt. Der Mensch geht in der Kunst einen Kampf mit der Natur ein, nicht um seine physische Existenz, sondern um seine geistige; denn auch die Befriedigung seiner geistigen Bedürfnisse wird ihm nur als Lohn des Strebens und der Arbeit zu teil.

So hat es die Kunst nicht mit Gestalten zu thun, die sie vor ihrer Thätigkeit und unabhängig von derselben vorfindet, sondern Anfang und Ende ihrer Thätigkeit liegt in der Schaffung der Gestalten, die durch sie überhaupt erst zum Dasein gelangen. Was sie schafft ist nicht eine zweite Welt neben einer anderen, die ohne sie existiert, sie bringt vielmehr überhaupt erst die Welt durch und für das künstlerische Bewusstsein hervor. Und so hat sie es auch nicht mit einem Materiale zu thun, das schon irgendwie zum geistigen Besitz des Menschen geworden wäre; was schon irgend einem geistigen Prozesse unterlegen hat, ist für sie verloren; denn sie selbst ist ein Prozess, durch den der geistige

Besitz der Menschen unmittelbar bereichert wird; das vom menschlichen Geiste noch Unberührte ist es, was ihre Thätigkeit erregt, für das, was noch in keiner Weise für den menschlichen Geist existiert, schafft sie die Form, unter der es für den menschlichen Geist zum Dasein gelangt. Sie geht nicht vom Gedanken, vom geistigen Produkte aus, um zur Form, zur Gestalt hinabzusteigen, vielmehr steigt sie vom Form- und Gestaltlosen zur Form und Gestalt empor, und auf diesem Wege liegt ihre ganze geistige Bedeutung.

7. Im Künstler gelangt ein eigentümliches Weltbewusstsein zur Entwickelung.

Bis zu einem gewissen Grade erwirbt sich jeder Mensch dasjenige Bewusstsein der Welt, welches in seiner Steigerung zum künstlerischen Bewusstsein wird. Jeder Mensch beherbergt in seinem Kopfe eine Welt der Formen und Gestalten, eines jeden erstes Bewusstsein erfüllt sich mit der Wahrnehmung der Dinge in ihrer sichtbaren Erscheinung. Bevor sich in ihm die Fähigkeit ausbildet, Begriffe zu bilden und die Folge der natürlichen Vorgänge dem Gesetze von Ursache und Wirkung zu unterwerfen, erfüllt er seinen Geist mit den mannigfaltigen Bildern des gegenständlich Daseienden; er erwirbt und schafft sich die vielgestaltige Welt, und der erste Inhalt seines Geistes ist das Bewusstsein einer sichtbaren und greifbaren Natur. Jedes Kind befindet sich in diesem Zustande. Ihm ist die Welt die sichtbare Erscheinung, so weit sie durch seinen Geist zum Dasein gelangt; es gelangt zu einem Bewusst-

sein der Welt, noch ehe es von derselben irgend etwas weiss, es hat die Welt, noch ehe es das, was es hat, mit dem Ausdruck Welt bezeichnen kann. Wenn im Menschen andere Kräfte sich entwickeln und, zur Thätigkeit gelangend, ihm ein anderes Bewusstsein schaffen, so verkennt er leicht jenes frühe Bewusstsein, zu dem er zuerst bei seinem Eintritte in das Leben erwacht war. Er hält jenes frühe Dasein für ein unbewusstes, dem Leben der Tiere Ähnliches im Vergleich zu dem neuen Bewusstsein, zu dem er von der Welt gelangt ist; indem er die Welt als Begriff in seine Gewalt bringt, glaubt er sie erst zu besitzen, und jenes frühe Bewusstsein fällt der Verkümmerung anheim; und während er die Welt der Begriffe in sich zu immer reicherem und hellerem Bewusstsein zu bringen bestrebt ist, bleibt ihm die Welt der Anschauung dürftig und dunkel. Er geht nicht aus einem niederen unbewussten Zustande in einen höheren bewussten über, vielmehr opfert er um der Entwickelung des einen Bewusstseins willen das andere auf. Er verliert die Welt, indem er sie erwirbt.

Wäre die menschliche Natur nicht mit der künstlerischen Begabung ausgestattet worden, die Welt würde nach einer grossen unendlichen Seite hin dem Menschen verloren sein und bleiben. Im Künstler regt sich ein mächtiger Trieb, jenes enge dunkle Bewusstsein, mit dem er die Welt bei seinem ersten geistigen Erwachen ergriffen hatte, zu steigern, auszudehnen, zu entfalten, zu immer grösserer Klarheit zu entwickeln. Nicht der Künstler bedarf

der Natur, vielmehr bedarf die Natur des Künstlers. Nicht was die Natur ihm so gut, wie jedem Anderen bietet, weiss der Künstler nur anders als ein Anderer zu verwerten, vielmehr gewinnt die Natur nach einer gewissen Richtung hin erst durch die Thätigkeit des Künstlers für diesen und für jeden, der ihm auf seinem Wege zu folgen vermag, ein reicheres und höheres Dasein. Indem der Künstler die Natur in einem gewissen Sinne zu erkennen, zu offenbaren scheint, erkennt und offenbart er nicht etwas, was unabhängig von seiner Thätigkeit ein Dasein hätte, vielmehr ist seine Thätigkeit eine durchaus hervorbringende, und unter künstlerischer Produktion im allgemeinen kann nichts anderes verstanden werden, als die in dem menschlichen Bewusstsein und für dasselbe sich vollziehende Hervorbringung der Welt ausschliesslich in Rücksicht auf ihre sichtbare Erscheinung. Es entsteht ein künstlerisches Bewusstsein, in dem alles, wodurch die Erscheinung dem Menschen bedeutend werden kann, zurücktritt vor dem, wodurch sie eine rein um ihrer selbst willen verfolgte anschauliche Auffassung werden kann.

Das geistige Leben des Künstlers besteht in der beständigen Hervorbringung dieses künstlerischen Bewusstseins. Dies ist die eigentliche künstlerische Thätigkeit, das eigentliche künstlerische Schaffen, von dem die Hervorbringung der Kunstwerke nur ein äusseres Resultat ist. Allenthalben, wo Menschen wohnen, tritt diese Thätigkeit auf. Sie ist eine notwendige Thätigkeit, nicht weil die Menschen der

Wirkungen bedürften, die von den Resultaten derselben ausgehen, notwendig vielmehr, weil die Menschen die Kraft zu dieser Thätigkeit erhalten haben. Schon auf sehr niedriger Stufe der Entwickelung tritt in den rohesten Individuen diese Kraft, wenn auch in sehr kümmerlicher Gestalt, in Thätigkeit. Wir können ihr Dasein verfolgen, auch wo sie noch in keinem Werke der Kunst zur Äusserung drängt. Sie braucht aber noch nicht in sehr hohem Grade vorhanden zu sein, um doch die anderen Seiten der geistigen Natur zu überwiegen und dem Individuum den Stempel der vorwiegend künstlerischen Begabung aufzudrücken. Von da aber bietet sich eine unendliche Mannigfaltigkeit und Abstufung dar, bis man zu jenen seltenen Erscheinungen gelangt, in denen jene Kraft, zum höchsten Masse gesteigert, als eine übermenschliche erscheint, weil sie das gewöhnliche Mass menschlicher Kraft übersteigt.

Die geistige künstlerische Thätigkeit hat kein Resultat, sondern sie selbst ist das Resultat. Sie erschöpft sich in jedem einzelnen Momente, um in jedem folgenden neu zu beginnen. Nur während sein Geist in Thätigkeit ist, besitzt der Mensch das, wonach er strebt; die Klarheit des Bewusstseins, zu der sich der Einzelne steigert, sichert ihm in keinem Augenblicke einen dauernden Besitz, dessen er sich in Ruhe freuen könnte, vielmehr versinkt jedes Bewusstsein in dem Augenblicke, in dem es entsteht und räumt einem neuen den Platz. Auch ist die Thätigkeit keine ununterbrochen fortschreitende, keine unablässig sich steigernde; im einzelnen Indi-

viduum gelangt sie im einzelnen Augenblicke auf ihren Höhepunkt. Das dunkle Bewusstsein der Welt, welches den Inhalt seines Daseins ausmacht, erhebt sich in glücklichen Momenten zu einem klaren Schauen; aber die augenblickliche Thätigkeit seines Geistes ist das helle Licht, welches ihm die Welt blitzartig erleuchtet; vergebens wird er es festzuhalten suchen, er muss es von neuem erzeugen, wenn es ihm von neuem leuchten soll. Und wie im Leben des Einzelnen, so verhält es sich im Leben der Menschheit. Man schmeichelt sich vergebens mit der Meinung, dass die Erkenntnis, zu der das einzelne bedeutende Individuum hindurchgedrungen ist, der Welt eine unverlorene sei; mit dem Individuum erlischt auch die Erkenntnis; niemand besitzt sie, der sie nicht neu zu erzeugen weiss, und wie lange Zeiträume vergehen oft, bevor die Natur Individuen hervorbringt, welche den Umfang und die Klarheit des Bewusstseins ihrer fernen Vorgänger auch nur ahnen können. Wer mag sich rühmen, seit den Zeiten des Leonardo die Höhe seiner künstlerischen Welterkenntnis auch nur von ferne erblickt zu haben.

Die Thätigkeit ist eine unendliche; sie ist ein beständiges unablässiges Arbeiten des Geistes, die Welt der Erscheinungen im eigenen Bewusstsein zu immer reicherer Entfaltung, zu immer vollendeterer Gestaltung zu bringen. Alle Kräfte des Gemüts dienen diesem Zwecke, und alle Leidenschaft, alle Begeisterung nützen dem Künstler nichts, wenn sie nicht dieser Thätigkeit seines Geistes ihre Kräfte

dienstbar machen. Indem der Mensch Gestalt auf Gestalt aus der formlosen Masse in sein Bewusstsein heraufsteigen lässt, bleibt die Masse doch unerschöpft. Es ist nicht Vermessenheit, sondern Kurzsichtigkeit, zu meinen, die künstlerische Thätigkeit des Menschen könne jemals ihr letztes, höchstes Ziel erreichen. Nur durch sie kennt der Mensch die Welt und er weiss nicht, welche Regionen ihm dunkel und verborgen sind, ehe sie nicht die künstlerische Thätigkeit seinem Bewusstsein erobert hat. Jedes Erreichte eröffnet ihm den Blick auf noch Unerreichtes, und, je weiter der Künstler seine Herrschaft über die Welt ausdehnt, desto weiter fliehen auch die Grenzen der Welt selbst vor seinem Auge zurück. Das Reich der Erscheinungen wird ihm grenzenlos, weil es unter seiner grenzenlosen Thätigkeit entsteht.

8. Das künstlerische Bewusstsein überschreitet in seiner Gesamtheit nicht die Grenzen des Individuums; es kommt niemals voll zum äusserlichen Ausdruck. Das Kunstwerk ist nicht die Summe der künstlerischen Thätigkeit des Individuums, sondern ein bruchstückartiger Ausdruck für etwas, was sich in seiner Gesamtheit nicht ausdrücken lässt. Die innere Thätigkeit, die der Künstler, getrieben von seiner Natur, entwickelt, steigert sich nur hie und da zur äusseren künstlerischen That, und diese repräsentiert nicht die künstlerische Arbeit in ihrem gesamten Verlaufe, sondern nur in einem bestimmten Stadium. Sie eröffnet den Blick in eine Welt des künstlerischen Bewusstseins, indem sie eine Gestalt

aus dieser Welt zum sichtbaren mitteilbaren Ausdruck bringt; sie erschöpft diese Welt nicht und schliesst sie nicht ab. Wie eine unendliche künstlerische Thätigkeit ihr vorhergeht, so kann ihr auch eine unendliche künstlerische Thätigkeit folgen. „Ein guter Maler", sagt Dürer „ist inwendig voller Figur, und wenn es möglich wäre, dass er ewig lebte, hätte er aus den inneren Ideen, von denen Plato schreibt, allewege etwas Neues durch die Werke auszugiessen."

Wenn auch die geistige Thätigkeit des Künstlers sich niemals vollständig in der Form des Kunstwerkes darstellen kann, so drängt sie doch beständig zum Ausdruck und erreicht im Kunstwerk ihre momentane höchste Steigerung. Das Kunstwerk ist der Ausdruck des zu einer relativen Höhe gesteigerten künstlerischen Bewusstseins. Die künstlerische Form ist der unmittelbare und einzige Ausdruck für dieses Bewusstsein. Nicht auf Umwegen gelangt der Künstler zum Gebrauche derselben; er braucht sie nicht zu suchen, um in ihr einen Inhalt darzustellen, der, gestaltlos entstanden, nach einem Körper suchte, in dem er unterkommen könnte; vielmehr ist der künstlerische Ausdruck ein unmittelbarer und notwendiger, zugleich ein ausschliesslicher; nicht ungestaltet wird der Inhalt des Kunstwerkes vom künstlerischen Geiste zuerst hervorgebracht, sondern nur in noch unentwickelter Gestalt. Das Kunstwerk ist nicht ein Ausdruck für etwas, was auch ohne diesen Ausdruck ein Dasein hätte, ein Abbild der im künstlerischen Bewusstsein lebenden Gestalt — dann wäre die Hervorbringung

des Kunstwerkes für den Künstler selbst nicht notwendig —, vielmehr ist es das künstlerische Bewusstsein selbst, wie es im einzelnen Falle zur höchsten dem Individuum erreichbaren Entwickelung gelangt. Die technische Manipulation, durch die das Kunstwerk hergestellt wird, wird zur Notwendigkeit für den künstlerischen Geist, wenn derselbe das Bedürfnis fühlt, das, was in ihm lebt, bis zum höchsten Dasein zu bringen. Ein selbständiges Recht hat die Technik in der künstlerischen Thätigkeit nicht; sie dient lediglich dem geistigen Prozess. Nur wo der Geist keine Herrschaft auszuüben imstande ist, gelangt sie zu selbständiger Bedeutung, Wichtigkeit, Ausbildung und wird künstlerisch wertlos. Von Anfang an hat es der geistige Vorgang im Künstler mit nichts anderem zu thun als mit demselben Stoff, der im Kunstwerk in die sichtbare Erscheinung tritt. Im Kunstwerk findet die gestaltende Thätigkeit ihren äusseren Abschluss, der Inhalt des Kunstwerks ist nichts anderes, als die Gestaltung selbst.

9. Fragen wir aber, welches der letzte Höhepunkt sei, bei dem das künstlerische Streben sich im einzelnen Falle beruhigen müsse, so finden wir, dass, wie im allgemeinen der menschliche Geist in seinem Streben nach Erkenntnis nicht eher einen Ruhepunkt findet, als bis ihm die Überzeugung von der Notwendigkeit aufgegangen ist, so auch der Künstler gezwungen sei, seine Anschauung so weit zu steigern, dass sie ihm zu einer notwendigen werde. Unter der Macht der künstlerischen Ein-

bildungskraft wird das anschauende Bewusstsein der Welt ein immer formen- und gestaltenreicheres. Aber, wenn uns auch diese in die Breite und Mannigfaltigkeit gehende Schaffenskraft Bewunderung abnötigt, so müssen wir doch, wenn wir dahin überhaupt zu folgen vermögen, als das vornehmste künstlerische Streben anerkennen, jede Form, jede Gestalt bis zu ihrer vollen Existenz herauszubilden. Auf dem Wege lässt der Künstler alles hinter sich, was ihm die Erscheinung in manchen Stadien der Entwickelung bedeutend gemacht hatte; ihre Eigenschaften verlieren die Macht über ihn, je mehr sie selbst der Macht seiner Erkenntnis unterliegt.

Wenn der Künstler seine Anschauung der Erscheinungen bis zum Begreifen der Notwendigkeit, des So- und Nichtandersseins steigert, so ist das eine andere Operation, als durch welche der wissenschaftliche Forscher einen natürlichen Vorgang als notwendig einsieht. Wer die Welt nicht mit dem Interesse des Künstlers betrachtet, der wird, wenn er überhaupt das Bedürfnis fühlt, die Erscheinung der Dinge in ihrer Notwendigkeit zu erkennen, dies nicht anders zu erlangen suchen, als indem er die Bedingungen der Entstehung erforscht; er wird aber schwer begreifen, dass die Erscheinung als solche eine Notwendigkeit in sich trage, die von der Erkenntnis des Zusammenhanges der Entstehung unabhängig sei. „So wird ein Mann“, um einen Ausspruch Goethes anzuführen, „zu den sogenannten exakten Wissenschaften geboren und gebildet, auf der Höhe seiner Verstandsvernunft nicht leicht be-

greifen, dass es auch eine exakte sinnliche Phantasie geben könne, ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar ist.“ Die wenigsten Menschen empfinden überhaupt das Bedürfnis, ihre anschaulichen Vorstellungen bis zu dem Grade auszubilden, dass sie den Charakter der Notwendigkeit erlangen, sie mögen in ihrer Erkenntnis der inneren Zusammenhänge aller Unbestimmtheit und aller Willkür noch so feind sein, sie mögen noch so sehr darnach ringen, dieses Chaos von Vorgängen zu einem notwendigen Ganzen zu ordnen, sie mögen in diesem Ringen noch so weit vorwärts gekommen sein, die anschauliche Welt ist ihnen ein Chaos geblieben, in dem die Willkür die Herrschaft führt. Der Künstler kann sich dabei nicht beruhigen; gleichgiltig gegen alles andere lässt er die Anschauung nicht eher los, als bis sie zu einer in allen ihren Teilen klaren Vorstellung seines Geistes geworden ist, bis sie zur vollen notwendigen Existenz gelangt ist. Dies ist das höchste Stadium, bis zu dem er seine produktive Erkenntnis treiben kann. Vollständige Klarheit und Notwendigkeit fallen zusammen.

Anmerkung 1.

Aller Streit um Realismus oder Idealismus der Kunst ist ein müssiger; er wird geführt um eine äusserlich der Kunst wohl ähnliche, innerlich aber unkünstlerische Produktion. Die Kunst, wenn sie diesen Namen verdienen soll, kann nicht entweder realistisch oder idealistisch, sondern sie kann immer und überall nur eins und dasselbe sein, welchen

Namen man ihr auch beilege. Die sogenannten Realisten sind nicht deshalb zu tadeln, weil sie in ihren Werken das Hauptgewicht auf die sinnliche Erscheinung legen, sondern deshalb, weil sie gemeiniglich in der sinnlichen Erscheinung nicht mehr gewahr zu werden vermögen, als ihr auch das geringste Auffassungsvermögen abzugewinnen weiss. Sie bleiben bei einem niedrigen Durchschnittsmass von Vorstellungen stehen und bilden eine Natur nach, die deshalb eine gewöhnliche, gemeine Natur genannt zu werden verdient, weil sie die ist, die sich in gewöhnlichen, gemeinen Köpfen widerspiegelt. Sie meinen, die Natur in ihrer Gewalt zu haben, und sehen nicht, dass das, was sie in ihrer Gewalt haben, nicht mehr ist, als der dürftige Besitz der grossen Menge. Dass die Menge in ihren Werken die Natur wiedererkennt, ist nur ein Beweis dafür, dass sie sich über den Gesichtskreis der Menge nicht erhoben haben. Sie arbeiten für das niedrigste Bedürfnis und suchen Beifall dadurch, dass sie zu dem niedrigen Standpunkte einer unentwickelten Naturanschauung hinabsteigen. Die Idealisten aber, indem sie sich weder befriedigt fühlen von der Natur, wie sie sie erkennen, noch auch imstande sind, ihre Naturanschauung zu immer höheren Graden auszubilden, suchen der künstlerischen Dürftigkeit ihrer Gestaltungen durch einen ausserkünstlerischen Inhalt abzuhelfen. Beider Werke sind künstlerisch unbedeutend. Alle Geschicklichkeit in der Wiedergabe des rohen Naturbildes, aller willkürliche Inhalt, zu dessen unmittelbarem Träger

oder mittelbarem Zeichen das Kunstwerk gemacht wird, kann für den künstlerischen Unwert nicht entschädigen. Die Kunst kann nur eine einzige Aufgabe haben, eine Aufgabe, die sie in jedem ihrer echten Werke löst und die doch immer der neuen Lösung harren wird, solange Menschen mit dem Bedürfnis geboren werden, sich die Welt auch künstlerisch zum Bewusstsein zu bringen. Die Kunst ist immer realistisch, weil sie das hervorzubringen sucht, was dem Menschen allererst die Realität ist, und sie ist immer idealistisch, weil alle Realität, die sie schafft, ein Produkt des Geistes ist.

Anmerkung 2.

Die künstlerische Thätigkeit ist eine ganz ursprüngliche und durchaus selbständige geistige Thätigkeit. Sie setzt die höchste Besonnenheit voraus und führt zum klarsten Bewusstsein. Wenn man die künstlerische Thätigkeit so gern eine unbewusste nennt, so beweist man damit nur, dass man in die eigentümliche Art des künstlerischen Bewusstseins nicht einzugehen vermag. Dieser Umstand trägt die Schuld an so manchen falschen Auffassungen von der Stellung des Künstlers in der Welt, Auffassungen, mit denen man dem Künstler zu schmeicheln glaubt, während man ihm doch sein Recht vorenthält. Man betrachtet ihn gern als eine Art Luxusartikel der Menschheit, man verehrt ihn um einer Art der Thätigkeit willen, die sich aus dem Kreise der übrigen menschlichen Thätigkeiten heraushebt, die man eine Blüte menschlichen Thuns

nennt, weil sie dem irdischen Dasein sich zu entwinden scheint. Aber indem man den Künstler so eximiert, indem man seine Werke gleichsam als einen Überschuss betrachtet, den eine gütige Vorsehung den Menschen zum Trost und zur Erhebung gegönnt habe, versagt man ihm die viel wichtigere Anerkennung, dass er am Tagewerke der Menschheit sein ernstes und notwendiges Teil so gut leistet, wie irgend ein anderer, dass ohne ihn der Menschheit nicht ein wenn auch noch so edles Vergnügen, sondern eine ganze Art der höheren geistigen Existenz fehlen würde. Man nennt die Kunst etwas Göttliches, weil man das Menschliche an ihr nicht versteht. Die Kunst ist aber etwas äusserst Menschliches und ist auch nicht einzusehen, wie sie etwas anderes sein sollte. Sie ist nicht ausserordentlicher, als dies andere bedeutende menschliche Leistungen auch sind. Wir mögen göttlich nennen, wovon wir uns bewusst sind, dass es durch keine menschliche Kraft hervorgebracht werden kann; nur zu oft aber nennen wir göttlich das, was wir als menschlich nur nicht begriffen haben, und freilich ist es leichter etwas Unbegriffenes auf etwas Unbegreifliches zurückzuführen, statt zu versuchen, ob man es nicht zu etwas Begreifbarem machen könne.

IV.

1. „Die Kunst des Malens kann nicht wohl beurteilt werden, denn allein durch die, die da selbst gute Maler sind, aber fürwahr den anderen ist es verborgen, wie dir eine fremde Sprache.“ Dieser Ausspruch Dürers erscheint uns erklärlich und gerechtfertigt, wenn wir bedenken, dass die Thätigkeit des Künstlers auf einem geistigen Vorgange beruht, der in dem gesamten Gebiete geistiger Arbeit, in so selbständiger Ausbildung nicht wieder anzutreffen ist. Wir deuteten schon anfangs darauf hin, wie es dem Nichtkünstler schwer sein müsse, in das Verständnis der Manifestationen einer ihm fremden Kraft einzudringen. Im Verlaufe geistiger Entwickelung bildet sich der Mensch, bestimmt durch die vorwiegende Anlage seiner Natur und durch die Elemente, die ihm Erziehung und Leben zuführen, die Welt zu einer bestimmten Gestalt und zu einem bestimmten Inhalte aus; nichts kann dem Einzelnen wertvoller erscheinen, als der Komplex geistigen Besitzes, der ihm unverlierbar und sich beständig vergrössernd zugehört; auf ihm beruht seine geistige Individualität, nur in ihm gelangt er zur Möglichkeit

eines höheren geistigen Daseins. Aber wie jeder Besitz, so macht auch der geistige frei und befangen zugleich. Er reisst manche Schranke nieder, wird aber selbst unwillkürlich zur Schranke; er nimmt dem Menschen die Fähigkeit sich zurückzuversetzen in jenen besitzlosen Zustand, da ihm die Welt noch alles werden konnte, weil sie ihm noch in keiner Gestalt angehörte. Und doch, wer dem Künstler auf sein Gebiet folgen will, der muss von der Höhe seines geistigen Bewusstseins, zu der ihn die Arbeit des Lebens geführt hatte, herabsteigen, er muss die Welt noch einmal als eine ihm fremde betrachten, um sie in einer neuen Weise kennen zu lernen.

2. Wenn wir es aber recht bedenken, was es heissen wolle, ein Kunstwerk vollständig zu verstehen, so können wir uns nicht verhehlen, dass wir uns vor einer im Grunde unlösbaren Aufgabe befinden. Wir sahen, dass sich das Kunstwerk aus der Gesamtheit des individuellen Künstlerbewusstseins als der Ausdruck augenblicklicher höchster künstlerischer Erkenntnis heraushebt und als sichtbares dauerndes Denkmal dieses Bewusstseins eine Zeitlang fortlebt. Das Bewusstsein selbst, in seiner Gesamtheit keines Ausdrucks fähig, hat keine Dauer. Kann doch der Mensch überhaupt das Leben in seiner ganzen Fülle niemals festhalten, vor dem Untergange oder auch nur vor der Vergessenheit bewahren. Was ihm zurückbleibt sind bruchstückartige, vergängliche Zeichen. Die Kunstwerke selbst, dem Zufall preisgegeben, fristen ein mehr oder min-

der langes Dasein; von dem Augenblicke ihrer Vollendung gehen sie einer allmählichen Zerstörung entgegen und schon nach kurzer Zeit werden die dauerhaftesten zu Ruinen. Was sind Hunderte, was Tausende von Jahren? Wenn das höchste Künstlerbewusstsein, welches einer besonderen Gunst der Natur und den seltensten Umständen sein Dasein verdankt, mit dem Individuum für immer zu grunde geht, so werden auch jene geringen Spuren, die, selbständig fortbestehend, den Untergang des Individuums überdauern, in näherer oder fernerer Zeit spurlos verwischt. Dem Individuum folgen auch seine Werke ins Grab. Und auch in ihrer Dauer sind die Kunstwerke nur ein Schatten von dem, was sie waren, als sie noch zusammenhingen mit der lebendigen Thätigkeit des Künstlers. Das Bewusstsein, welches sich im Kunstwerk vollendet und in ihm zur Erscheinung kommt, ist nur dieses einzige Mal vorhanden, das Kunstwerk ist nur dieses einzige Mal vollständig lebendig, nur in diesem einzigen Moment und nur für diesen einzigen Menschen hat es seine höchste Bedeutung; und wenn es im Momente seiner Entstehung spurlos zu grunde ginge, es würde seine höchste Bestimmung erfüllt haben. Zu diesem Leben kann es niemand zurückrufen, der Künstler selbst so wenig, wie ein fremder Betrachter; die Vorbedingungen, die, tief in die geheimnisvolle Werkstatt der schaffenden Menschennatur hinabreichend, seine Gestalt bestimmten, entziehen sich dem Blick, und wenn es im Momente der Entstehung mit Notwendigkeit hervortrat, so

muss es in jedem späteren Momente mehr oder minder willkürlich und rätselhaft erscheinen. In diesem höchsten Sinne ist das einzelne Kunstwerk etwas Unergründliches.

3. Und dennoch müssen wir, ob wir uns gleich dies eingestehen, in das Verständnis des Kunstwerks in diesem Sinne einzudringen suchen, um nur überhaupt eine nahe geistige Beziehung zu demselben zu gewinnen. Es bleibt uns innerlich fremd, wir mögen noch so sehr bemüht sein, uns seiner mehr oder minder entfernten Wirkungen mit Eifer, mit Liebe, mit Begeisterung zu versichern. Erst in dem Augenblicke, in dem wir uns bewusst werden, dass zwar alle diese Wirkungen sich aus dem Kunstwerk, die Entstehung des Kunstwerks sich aber nicht aus diesen Wirkungen erklären lasse, und wir daher alle die Fragen, was das Kunstwerk für uns sein könne, vergessen über der einen Frage, wie es aus dem künstlerischen Bewusstsein habe hervorgehen können, beginnt es, wahrhaftes Leben für uns zu gewinnen. Wir sehen uns unmittelbar in die Thätigkeit des schaffenden Künstlers hineingezogen und erfassen das Resultat als ein lebendig werdendes. Wir reproduzieren die künstlerische Thätigkeit, und das Mass von Verständnis, zu dem wir gelangen können, ist abhängig von der produktiven Kraft unseres Geistes, mit der wir dem Kunstwerk begegnen.

Und indem wir so die Sprache des Künstlers zu verstehen, das Kunstwerk zu begreifen anfangen, empfangen wir zugleich die höchste Anregung, die wir Kunstwerken verdanken können. Ihr Anblick

erweckt uns zu einer neuen Art des geistigen Lebens; wir sehen uns in ein neues Verhältnis zur Welt gesetzt und erkennen, dass wir die Welt in noch ganz anderem Sinne besitzen können, als sie uns vordem zu eigen geworden war. Und wie uns die Kunstwerke zuerst den Blick für die Welt im künstlerischen Sinne öffnen, so werden sie uns auch zu den wichtigsten Bildungsmitteln im Verfolgen des Weges, auf den sie uns gewiesen haben. So schöpfen wir aus den Kunstwerken den höchsten Nutzen, den wir menschlichen Leistungen verdanken können. Sie werden die Wahrzeichen auf einem der Wege, auf denen wir zu höherem Bewusstsein emporsteigen, und die höchste Lust, die wir ihnen verdanken, fällt zusammen mit einem Fortschritt in der Erkenntnis. Nur indem wir unserem Verkehr mit den Kunstwerken diesen Inhalt geben, sind wir sicher, sie im innersten Wesen zu erfassen.

V.

Auf Grund der vorausgegangenen Erörterungen suchen wir nunmehr Anhaltspunkte für eine im höchsten Sinne sachliche Beurteilung der Kunstwerke zu gewinnen.

1. Zunächst aber müssen wir uns über das Verhältnis, in dem die Beurteilung zur Produktion steht, verständigen. Der Produktion im weitesten Sinne, nicht nur der künstlerischen, liegen sehr mannigfache geistige Bedürfnisse zu grunde. Mit tausendfältigen Anlagen, in tausendfältiger Mischung ist die menschliche Natur ausgestattet, und die bunte Menge der Leistungen ist ein notwendiges Resultat der unendlichen Verschiedenheit der Begabungen. Die Beurteilung dagegen entspringt aus einem einfachen Bedürfnis. Der nachdenkende Mensch, der die Masse des Hervorgebrachten als eine verworrene wahrnimmt, sucht sich in ihr zu orientieren. Ihm liegt die Produktion als eine von vornherein gegebene vor und sein ganzes Bemühen konzentriert sich darauf, sich auch über dieses Gebiet des Lebens eine klare Übersicht zu erringen.

Produktion und Beurteilung sind durchaus getrennte Gebiete, und wenn man Strenge der Beur-

teilung fordert, so irrt man oft darin, dass man meint, die Beurteilung müsse streng gegen die Leistungen sein; vielmehr kann sie nur streng gegen sich selbst sein. Die Intoleranz des Urteils gegen Leistungen, die dem Urteilenden als verwerfliche erscheinen, beruht auf der unberechtigten Annahme, dass die Leistungen ihr Dasein vor dem reflektierenden Verstande zu rechtfertigen hätten; aber sie entstammen immer von neuem unmittelbar einer Sphäre, die der Einwirkung der Reflexion unzugänglich bleiben muss. Auch lehrt die Erfahrung, dass das Urteil, das sich eine bestimmende Macht über die Produktion zuschreibt, mit all seinem Eifern nichts ausrichtet. Mit jeder Generation werden alle die Kräfte neu geboren, die produktiv werden müssen, ob sie Beifall oder Tadel ernten. Wer die Leistungen der Menschen beurteilen will, der muss in gewissem Sinne indifferent gegen dieselben sein; nicht so, dass seine Empfindung keinerlei Anteil an ihnen nähme, denn auch was der Mensch sich geistig aneignen will, muss er mit Leidenschaft ergreifen; indifferent vielmehr in dem höheren Sinne, dass er das Vorhandene, wie es sei, als etwas Gegebenes und in sich Berechtigtes hinnimmt und demselben keine andere Bemühung entgegenzusetzen strebt, als die des Forschens und Erkennens.

2. Die Strenge des Urteils gegen sich selbst wird aber zunächst notwendig, wo es sich darum handelt, das Gebiet eigentlich künstlerischer Produktion aus der Gesamtheit der Leistungen für den Verstand auszuscheiden. Wie jede menschliche

Fähigkeit, so tritt auch die künstlerische nur in unendlich seltenen Fällen zugleich mächtig und durch kein Vorwalten anderer Anlagen beeinträchtigt auf. Nur auf diesen Höhepunkten künstlerischer Thätigkeit kann der Urteilende die reine Erkenntnis dessen gewinnen, was ihm sonst nur in unendlich vielfachen Mischungen, Trübungen, Verkümmerungen entgegentritt. Von diesen Höhepunkten aus wird er, erleuchtet durch die gewonnene Erkenntnis, den ganzen Umfang künstlerischer Thätigkeit rein und unmittelbar wahrnehmen; alles wird für seine Betrachtung hinwegfallen, was, wenn auch am Kunstwerk zu Tage tretend, doch seinen Ursprung nicht in der künstlerischen Kraft hat; er wird in der bunten Gesamtheit, zu der die Äusserungen verschiedenster Begabungen und Bestrebungen verwoben sind, den roten Faden klar erkennen, der das Dasein eines und desselben künstlerischen Triebes in den verschiedensten Graden, unter den verschiedensten Formen, auf den verschiedensten Stufen der Entwickelung bezeichnet. Er verfolgt die Spuren künstlerischer Kraft bis hinab auf die untersten Stufen geistiger Entwickelung, er sieht, wie ein ununterbrochener Zusammenhang den leisesten künstlerischen Trieb, der, an sich schwach, von anderen geistigen Bestrebungen überwuchert, zu selbständigem Dasein nicht erstarken kann, mit den mächtigeren Regungen künstlerischen Strebens verbindet, die bereits im einzelnen Individuum den anderen geistigen Kräften den Platz streitig machen. Er erkennt eine Art der Allgegen-

wart der künstlerischen Kraft im geistigen Leben und wird eines ganzen ungeheuren Gebietes geistiger Thätigkeit gewahr, auf dem ihn die äusserliche Unähnlichkeit der Resultate über die innere Übereinstimmung des Sinnes derselben nicht täuschen kann.

3. Wenn so dem Urteilenden von vornherein alle Urteile fern liegen müssen, die auf einer Verwechslung der künstlerischen Bedeutung des Werkes mit dessen anderweitiger Beschaffenheit beruhen, so werden ihm sehr bald auch die gewöhnlichen Formeln, mit denen die Beurteilung das Ende ihrer Thätigkeit zu bezeichnen pflegt, unanwendbar erscheinen. Indem er gleichsam das Schicksal verfolgt, dem die künstlerische Kraft des menschlichen Geistes im einzelnen Falle unterworfen ist, sieht er ein, einesteils, dass das künstlerische Vermögen mancherlei Verirrungen anheimfallen und so in alteriertem Zustande Erscheinungen produzieren kann, die, sobald sie in ihrem Wesen erkannt werden, für die Beurteilung von selbst aus dem Gebiete unverfälschter Kunstthätigkeit ausscheiden; andernteils, dass die Kunst, wo sie nur überhaupt vorhanden ist, der Anerkennung, dass sie gut sei, nicht bedarf, schlecht hingegen überhaupt niemals sein kann. Er wird daher das letzte Resultat seiner Thätigkeit nur in einer Schätzung des Masses derjenigen künstlerischen Kraft finden können, die im einzelnen Kunstwerke zu Tage tritt.

4. Und daraus folgt dann endlich, dass die Beurteilung sich streng davor bewahren muss, sich einen Codex von Gesetzen zu bilden, dem sie von

vornherein die künstlerischen Erscheinungen unterwerfen könne. Das Verständnis kann den Leistungen des Künstlers immer nur nach-, niemals vorauseilen und weiss nicht, welche Aufgabe ihm die künstlerische Thätigkeit der Menschen in Zukunft noch stellen wird. Jede gewonnene Einsicht wird dem weiteren Verständnis zur Schranke, wenn sie den Charakter der Endgiltigkeit annimmt und sich in eine Regel, eine Forderung verfestigt. Der Geist verliert dann diejenige Unbefangenheit und Lebendigkeit, deren er bedarf, um den Bahnen des schaffenden Künstlergeistes zu folgen. Der ernstesten Arbeit allein verdankt der Künstler die Erreichung, Entwickelung, ununterbrochene Steigerung seiner künstlerischen Einsicht. Keine andere geistige Thätigkeit kann zur Gewinnung eines Standpunktes führen, der auf irgendwelche Autorität den künstlerischen Leistungen gegenüber Anspruch machen könnte. Es ist unerträglich, auf dem Gebiete der Beurteilung von Kunstwerken der Überhebung zu begegnen, deren sich alle diejenigen schuldig machen, die denen gegenüber die Miene des Meisters annehmen, von denen sie sich doch gerade dadurch unterscheiden, dass ihnen von der Natur die Fähigkeit zu selbständiger künstlerischer Thätigkeit versagt ist. Statt den Äusserungen der künstlerischen Kraft gegenüber Bescheidenheit zu lernen, statt die Kunstwerke als eine unerschöpfliche Quelle des Studiums, der Erkenntnis anzusehen, statt im wahren Künstler eine Kraft zu verehren, die in unabsehbarer Thätigkeit an der Erweiterung der Grenzen des geistigen Herr-

schaftsgebietes der Menschen arbeitet, gebaren sich die Beurteilenden zuweilen so, als ob die Künstler nichts anderes zu thun hätten, als in mehr oder minder befriedigender Weise das auszuführen, was ihnen selbst im Grunde schon längst bekannt sei. Freilich ist es leichter, unter der angenommenen Miene der Überlegenheit ein geringes, leicht erworbenes Verständnis zu verbergen, als mit dem Respekt vor den Leistungen einer Kraft, deren man selbst nicht teilhaftig ist, ernsthaftes, rastloses Streben nach Erkenntnis der Bedeutung jener Leistungen zu verbinden.

VI.

Zum Schlusse dieser Betrachtungen sind nur noch wenige Worte nötig. Wir sahen, dass es gegenüber den mancherlei Beziehungen, in denen der Mensch zu den Kunstwerken steht, nur ein wahrhaft innerliches und geistig produktives Verhältnis zu denselben geben könne. Ein vielfacher Anteil der Kunst an der geistigen Kultur begründet noch nicht eine künstlerische Kultur des Geistes. Es hat Zeiten gegeben, in denen gleichzeitig das wissenschaftliche und das künstlerische Bewusstsein eine bedeutende Entwickelung und Steigerung erfuhren; ja einzelnen hochbegabten Männern war es vergönnt, während sie die Anschauung in ihrer Unendlichkeit künstlerisch zu erfassen strebten, die tiefsten Blicke in die Geheimnisse ursächlichen Zusammenhanges zu thun. Es giebt aber auch Zeiten, die, wenn sie auch eminent wissenschaftlich sind, doch ebenso eminent unkünstlerisch genannt werden müssen. In solchen Zeiten werden die besten Geisteskräfte von dem wissenschaftlichen Interesse in Thätigkeit versetzt und die Kunst fristet nur ein Scheindasein. Wenig von dem, was durch sie be-

wirkt und von ihr verlangt wird, entspringt dem Bedürfnis, aus dem allein wahre Kunst hervorgeht, und welches allein durch dieselbe befriedigt werden kann. Die höchsten geistigen Bestrebungen, welche sich um ihre Werke bemühen, dienen ausschliesslich der Erweiterung wissenschaftlicher Erkenntnis, und wenn auch hie und da aus den vorhandenen Kunstwerken künstlerische Erkenntnis geschöpft wird, so muss diese doch gering bleiben, wenn sie nicht in den Dienst selbständiger produktiver Kraft tritt. Die Künstler aber, die eigentlichen Träger und alleinigen Förderer des künstlerischen Bewusstseins, hervorragender Kraft ermangelnd, vermögen in solchen Zeiten nicht, ihrem Berufe den Wert eines bedeutenden geistigen Strebens zu geben. Die Kunst fällt in die Hände der Minderbegabten, fördert keinen nennenswerten geistigen Fortschritt zu Tage und kann sich eines eigentlichen Nutzens für die menschliche Gesellschaft nicht rühmen.

So kann die Kunst im höchsten Sinne für ganze Generationen verloren sein. Ihr Wesen selbst aber bürgt dafür, dass ihre Zeit wiederkommen muss. Der künstlerische Trieb ist ein Erkenntnistrieb, die künstlerische Thätigkeit eine Operation des Erkenntnisvermögens, das künstlerische Resultat ein Erkenntnisresultat. Nichts anderes thut der Künstler, als in seiner Welt das Werk vernünftiger Gestaltung zu vollbringen, worin das Wesen jeder Erkenntnis besteht. Es wird immer die Zeit wiederkehren, wo man das Wesen der Welt nicht ausschliesslich da finden zu können glauben wird, wo man es suchte,

wo man die gewohnten Bahnen verlassen wird, weil man eingesehen hat, dass auch auf ihnen das ewig ferne Ziel nicht erreicht werden kann, wo man uralte, wildverwachsene Pfade wieder betritt, die Spuren aufsucht, auf denen die Menschheit Jahrhunderte vorher gegangen ist, wo man, die abgestumpften Werkzeuge bei Seite werfend, nach denen greift, die man lange hat ruhen lassen, um sie von neuem dem Dienste des ewig gleichen Strebens zu widmen.

ÜBER KUNSTINTERESSEN

UND DEREN FÖRDERUNG.

1879.

Unter dem in der Überschrift gewählten Ausdruck „Kunstinteressen“ sind nicht die mancherlei Beziehungen zu verstehen, die sich aus dem blossen Vorhandensein der Kunstwerke unwillkürlich ergeben; nicht etwas Allgemeines, dem Wesen nach immer Bestehendes, wenn auch dem Inhalte nach Verschiedenes ist unter jenem Ausdrucke verstanden, sondern etwas Besonderes, nur der Gegenwart Eigentümliches; nicht eine thatsächliche Erscheinung, die aus dem Gegeneinanderwirken verschiedener Lebenselemente notwendig entsteht, sondern etwas Willkürliches, unserer Zeit durch gewisse Bestrebungen Aufgenötigtes.

Es giebt Menschen, die den Beruf des Lebens nicht darin finden, selbst etwas Tüchtiges zu leisten, sondern darin, den anderen Menschen vorzuhalten, was sie leisten sollten; sie tragen sehr leicht an der Verantwortlichkeit, die sie selbst für das ihnen zugeteilte Pfund haben, massen sich aber eine schwere Verantwortlichkeit für den Zustand ihrer Nation an; sie meinen, dass sie die Verpflichtung hätten, für die Bildung, die geistige Höhe, den Glanz ihrer Zeit

zu sorgen; aber anstatt hierfür durch ihr eigenes Dasein und ihre eigenen Leistungen auch nur ein Weniges beizutragen, erschöpfen sie sich darin, Mittel und Wege anzugeben, damit andere leisten können, wozu sie selbst sich ausser stande fühlen. Durch sie treten an die Stelle natürlich entstandener Thätigkeiten künstlich erzeugte Bewegungen, und das Bild der Zeit setzt sich anstatt aus inhaltsreichen Thaten aus leeren Bestrebungen zusammen. In diese Kategorie der Bewegungen und Bestrebungen gehört das, was unter dem Namen der Kunstinteressen auf dem Programm aller der Unternehmungen steht, deren Förderung der Zeit zur Pflicht gemacht wird. Es handelt sich hier also nicht um die Erforschung einer Erscheinung aus dem inneren geistigen Leben der Menschen, sondern um die Besprechung gewisser Angelegenheiten, die, von wenigen ausgehend, gleichsam von aussen in das Leben der Menschen eingeführt werden. Was in dieser Hinsicht auf dem Gebiete der Kunst vorgeht, steht keineswegs vereinzelt da; andere Gebiete zeigen analoge Erscheinungen, und wir haben hier nur ein Beispiel aus einer ganzen Reihe von Bestrebungen, die, ausgerüstet mit einem reichen Apparat vortrefflicher und unwiderleglich klingender Gründe, glänzender Aussichten und erhabener Ziele, nur allzuviel Spielraum in unserem gegenwärtigen Leben erlangt haben.

Bei der heutzutage so allgemein gebrauchten Neigung, Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand des geistigen Lebens anzustellen, allgemeine

Schlüsse zu ziehen, die Zeit mit anderen Zeiten zu vergleichen, hat die Erkenntnis nicht ausbleiben können, dass gegenüber dem bedeutenden Aufschwung, den gewisse geistige Gebiete genommen haben, das Gebiet der Kunst, sowohl was Leistungsfähigkeit, als auch was Empfänglichkeit und Verständnis anlangt, einer gewissen Verkümmerung anheimgefallen sei. Hier musste sich nun jenen Unproduktiven ein willkommenes Feld der Thätigkeit eröffnen; es erwachte ein gewaltiges Bedürfnis in ihnen, der Zeit den mangelnden Segen eines blühenden Kunstlebens wiederzugeben. Sie bedachten nicht, dass der Schluss von dem Vorhandensein eines Mangels auf die Möglichkeit, ihm abzuhelfen, nur allzuhäufig ein voreiliger ist, und dass der Mensch nur Afterbildungen hervorbringen kann, wenn er mit Bewusstsein und Absicht etwas herzustellen unternimmt, was die Natur im Wechsel des geistigen Lebens immer nur freiwillig gewähren kann. Ihre Bemühungen haben alle Gebiete der Kunst überwuchert, nirgends aber sind sie zu so grosser Steigerung und Ausbildung gelangt, wie auf dem Gebiete der bildenden Kunst, und wenn man sie hier in ihren einzelnen Zügen verfolgt, so ist es leicht, die analogen Zustände auf allen Gebieten der Kunst zu durchschauen. Im allgemeinen bewegen sich diese Bemühungen in zwei Richtungen; einerseits gilt es, der künstlerischen Produktion selbst Anregung und Richtung zu geben, andrerseits, die Teilnahme an den Erzeugnissen der künstlerischen Thätigkeit zu beleben und über möglichst weite

Kreise zu verbreiten. Es ist keine Frage, dass beide Aufgaben so dargestellt und so begründet werden können, dass nicht nur eine ziemliche Selbständigkeit des Urteils, sondern auch ein gewisser Grad von Mut dazu gehört, um nur überhaupt ihre Berechtigung in Frage zu ziehen. Es ist ein ebenso häufig als erfolgreich angewendetes Mittel, das, was man unternimmt und zu dessen Durchführung man nicht nur die eigene Überzeugung, sondern auch die Anerkennung und Mitwirkung anderer nötig hat, für sich und für jene anderen mit der Autorität einer zu erfüllenden Pflicht auszustatten. Auch auf dem Gebiete der Förderung der sogenannten Kunstinteressen wird ausgiebiger Gebrauch von dieser Art der Argumentation gemacht, um den skeptischen Verstand, der an der Berechtigung dieser Bestrebungen zweifeln könnte, mit allerhand Schreckbildern einzuschüchtern. Mangel an Sinn für Kunst im allgemeinen dürfte noch der leichteste Vorwurf sein, der denjenigen treffen würde, der es unternähme, sich den Anforderungen jener, die sich das Kunstleben unserer Zeit so angelegen sein lassen, zu entziehen oder gar denselben entgegenzutreten; er würde der Barbarei, des Mangels an geistiger Erhebung, an idealem Sinn beschuldigt werden, ja er würde schliesslich auch moralisch gebrandmarkt werden als einer, der dem materiellen, geistigen und sittlichen Wohle des Volkes widerstrebte. Und doch wird uns schon eine flüchtige Betrachtung jener Bemühungen und ihrer Resultate hinlänglich davon überzeugen, dass

dieselben auf nichts anderes hinauslaufen, als die Welt in einer grossen Täuschung zu erhalten und ihr allerhand Surrogate zu bieten, wo sie die echten Bestandteile eines wahrhaften Kunstlebens sich anzueignen meint.

I.

Was zunächst das auf die künstlerische Produktion selbst gerichtete Bemühen anlangt, so hat sich hier, auf der sonderbarsten Voraussetzung beruhend, ein Zustand herausgebildet, der auf jedem anderen Gebiete sofort als vollständig unregelmässig erkannt werden würde und der überhaupt in der Geschichte des geistigen Lebens nur sehr selten seinesgleichen haben dürfte. Während es nur die künstlerische Kraft sein kann, aus deren Thätigkeit sich der künstlerische Inhalt des Lebens entwickelt, und während es nur die künstlerischen Leistungen sind, durch welche die Menschen über Wesen und Ziele der Kunst belehrt werden, erscheint gegenwärtig das Verhältnis umgekehrt. Gerade diejenigen, die selbst der künstlerischen Kraft ermangeln, erheben den Anspruch, der Welt den künstlerischen Inhalt, dessen sie bedarf, vorzuschreiben, und erkennen nicht, dass dies kein künstlerischer Inhalt sein kann, weil er nicht aus einer künstlerischen Thätigkeit entspringt. Während sie die Kunst nicht aus innerer Erfahrung als ein Bedürfnis des Hervorbringens, sondern gleichsam nur

von aussen aus ihren Erzeugnissen kennen, gehen sie doch von der Überzeugung aus, dass ihnen vor allen bekannt ist, was der Welt künstlerisch frommt, und dass die Künstler nur auszuführen haben, was ihnen eine höhere Einsicht vorschreibt; sie haben sich in ihrem Geiste ein Reich der Kunst gebildet, und wenn sie die künstlerische Thätigkeit fördern, so thun sie dies nur, sofern dieselbe das Mittel zur Verwirklichung ihrer Forderungen ist. Es leuchtet ein, dass das, was der Welt als die wahre, wiedererstandene Kunst in Aussicht gestellt wird, nichts anderes ist als eine Verfälschung; denn es entspringt nicht aus der einzigen Quelle, aus der überhaupt die Kunst hergeleitet werden kann. Auf ganz anderen als künstlerischen Wegen gelangen jene zu den idealen Forderungen, zu deren Ausführung sie die künstlerische Kraft zu verwenden suchen, und die Bestandteile, aus denen sich ihr geplantes Reich der Kunst zusammensetzt, stammen entweder von den Höhen philosophisch-ästhetischer Theorien oder aus den entlegenen Fernen historischer Betrachtung; denn wenn auch die allgemeinen Forderungen für die Gestaltung der künstlerischen Seite des Lebens aus philosophisch-ästhetischen Gesichtspunkten abgeleitet werden, so findet sich doch die Phantasie jener Erneuerer der Kunst, sofern es sich um die positive Verwirklichung handelt, auf die Entlehnung aus dem grossen Vorrate der vorhandenen Kunstformen früherer Zeiten angewiesen.

So sehr nun die Ansichten über das, was die Kunst zu leisten hat, auseinandergehen mögen, so

steht doch eine Forderung obenan, in der sich alle vereinigen, die einen Einfluss auf die künstlerische Thätigkeit zu erlangen suchen; es ist die Forderung einer quantitativen Steigerung der Produktion überhaupt. Ohne Rücksicht auf das Mass der vorhandenen künstlerischen Befähigung tritt diese Forderung als eine absolute auf; sie erstreckt sich über alle nur erdenklichen Gebiete der künstlerischen Thätigkeit, und mit erstaunlicher Betriebsamkeit wird ihr praktisch Folge gegeben. Seitdem es gelungen ist, die öffentliche Meinung davon zu überzeugen, dass eine höhere Notwendigkeit die Bereicherung des Lebens durch eine vervielfältigte Entstehung von Kunstwerken fordere, ist die Anzahl der künstlerischen Unternehmungen ins Masslose gestiegen.

Um bei der Baukunst zu beginnen, so dürfte es kaum eine an Aufgaben fruchtbarere Zeit gegeben haben, als die heutige. Der materielle Aufschwung, die veränderten Lebensverhältnisse, das durch eine Reihe von Erfindungen herbeigeführte Auftreten ganz neuer Bedürfnisse hat die bauliche Thätigkeit in ungeahnter Weise gesteigert; das öffentliche Leben, die Entwickelung des Verkehrswesens fordern Bauten im grossartigsten Massstabe, Privatanlagen entstehen in immer grösserer Anzahl, je mehr der Wohlstand der einzelnen zunimmt; neue Lebensinteressen drängen sich zu bedeutender äusserer Erscheinung in den Sammelpunkten des Lebens hervor; die alten, noch fortbestehenden sehen sich genötigt, die früheren Stätten durch neue

zu ersetzen. Die gesteigerte bauliche Thätigkeit geht Hand in Hand mit einer gesteigerten Produktion auf allen Gebieten des Handwerks und des Gewerbes; auch hier sind die Anforderungen verändert, die Bedürfnisse vervielfältigt, und mit den steigenden Ansprüchen auf der einen Seite verbindet sich auf der anderen Seite ein reger spekulativer Sinn und eine unerschöpfliche praktische Erfindungsgabe, um eine immer wachsende Thätigkeit auf diesen Gebieten ins Leben zu rufen. Hier fand jenes Bestreben, das künstlerische Interesse wahrzunehmen, ein reiches Feld der Thätigkeit vor; im Namen der Kunst bemächtigte man sich dessen, was durch die Notwendigkeit des Lebens bedingt war; man forderte und erlangte, dass bei allen diesen Unternehmungen der künstlerischen Thätigkeit ein hervorragender Anteil an der Herstellung eingeräumt werde. Man begnügte sich aber nicht, der baulichen und gewerblichen Thätigkeit ein künstlerisches Element beizufügen; die Forderung, dass das gesamte Dasein wieder von künstlerischer Thätigkeit durchzogen sein müsse, ging viel weiter und regte auch die Bildhauerei und Malerei mit dem ganzen Gefolge der vervielfältigenden Künste zu immer steigender Produktion auf. Man blickte zurück auf die Zeiten, denen eine bedeutende Entwickelung der Kunst beschieden gewesen war; man begeisterte sich an der reichen vielfältigen Thätigkeit, von der die erhaltenen Werke Zeugnis ablegen; man wendete seine Aufmerksamkeit den Überresten jener Tkätigkeit zu, und wo die Zeit ihre verwüstende Macht

geltend gemacht hatte, suchte man das Bild des einst Vorhandenen wieder herzustellen. Nun schien keine Aufgabe zu gross, als dass sie nicht auch heute gelöst werden könnte; von keiner künstlerischen Unternehmung früherer Zeiten belehrte der Augenschein oder die Überlieferung, ohne dass man nicht zu dem Versuche einer Nachahmung angeregt worden wäre. Auf alle Weise soll die Kunst in das Leben eingeführt und dem äusseren Dasein der Anschein einer künstlerischen Gestaltung verliehen werden. Unter dem drängenden Eifer derer, welche die Pflege der Kunst über sich genommen haben, füllen sich die öffentlichen Plätze mit Bildsäulen, zur Zierde der Städte werden Brunnen angelegt; öffentliche und Privatgebäude schmücken sich äusserlich und innerlich mit Skulpturen; auch der malerische Schmuck wird allenthalben gefordert; die Errichtung neuer Gebäude, die Wiederherstellung alter giebt reichlich Gelegenheit, Wandmalereien aller Art anzuordnen; die verschiedensten Verfahrungsweisen, die in früheren Zeiten üblich waren, werden neu zu beleben gesucht; auf dem Gebiete der vervielfältigenden Kunst tritt zu dem Bestreben, die alte Technik zu neuer Blüte zu bringen, die Förderung aller der auf neuen Erfindungen beruhenden Arten der Reproduktion; der Leichtigkeit und Verschiedenartigkeit der Reproduktion hat sich der industrielle Unternehmungsgeist bemächtigt und eine Massenproduktion hervorgerufen, wie sie früher nicht einmal geahnt werden konnte.

Man möchte sich in ein neues Zeitalter der

Renaissance versetzt meinen, und allerdings fehlt es weder an solchen, denen unsere Zeit auch in dieser Beziehung allen früheren Zeiten überlegen oder doch ebenbürtig erscheint, noch auch an solchen, die, bescheideneren Sinnes, zwar ein Zurückstehen unserer Zeit hinter anderen zugeben, aber der Überzeugung sind, dass es nur einer noch grösseren Steigerung und Verbreitung aller jener Bemühungen bedürfe, um die Kunst einer neuen Blüteperiode zuzuführen. Und dennoch hat unser Kunstleben, so paradox die Behauptung scheinen mag, nicht nur keinerlei innere Ähnlichkeit mit dem Kunstleben jener Zeiten, denen man nachzueifern vorgiebt, sondern es ist auch geeignet, die Keime zu der Entwickelung einer gesunden künstlerischen Produktion, die unsere Zeit vielleicht birgt, zu vernichten.

Es giebt zu allen Zeiten mittelmässige Begabung genug, die, einer selbständigen Entwickelungsfähigkeit und eines eigenen Zieles entbehrend, nur darauf harrt, in den Dienst irgend welcher fremden Absichten genommen zu werden. Erhalten diese geringeren Kräfte, wie dies in den grossen Zeiten der Kunst der Fall war, die Richtung ihrer Wirksamkeit von ihren selbständigen und überlegenen Berufsgenossen, so entsteht jener Reichtum der Produktion, wie er uns in den Überresten der guten Zeit oft so überraschend nahe tritt. Werden aber diese Kräfte zu Mitteln, um die Pläne und Absichten derer auszuführen, die eine Kunst hervorrufen möchten, ohne sie doch selbst hervorbringen zu

können, so treten Zustände ein, wie wir sie heutzutage genügend beobachten können.

Was die Baukunst und das sogenannte Kunstgewerbe und Kunsthandwerk anlangt, so erscheinen diese als der Botmässigkeit jener teils theoretischen, teils historischen Kunsterneuerung vollständig unterworfen. Die Kenntnis der unendlich mannigfaltigen Formen, welche die Baukunst, das Gewerbe und das Handwerk zu anderen Zeiten und bei anderen Völkern hervorgebracht haben, ist eine ungemein umfassende und eingehende geworden. Diese Kenntnis liefert den unerschöpflichen Vorrat, zu dem alle diejenigen ihre Zuflucht nehmen, die von irgend einem Standpunkte aus ein Programm für die künstlerische Wiederbelebung dieser Gebiete aufstellen. Der Standpunkte selbst sind sehr viele und sehr verschiedenartige. Bei den einen hat die neuerworbene Kenntnis und die Bewunderung so vieler zeitlich und örtlich entlegener architektonischer Formen und kunstgewerblicher Erzeugnisse, die gerechte Bewunderung, ja Leidenschaft für diese unendliche Mannigfaltigkeit an Erfindung, an Behandlung des Stoffes, an Formgebung, an Verzierung, an Färbung sehr sonderbarerweise die höchst ungerechtfertigte Forderung hervorgerufen, dass alles das, zu dessen Hervorbringung lange Zeiträume und durchaus verschiedene auf der Beschaffenheit der Länder und den Charakteren der Völker beruhende Bedingungen notwendig waren, nun ganz plötzlich innerhalb eines beschränkten Zeitraumes und eines umgrenzten Kulturgebietes von neuem geleistet werden sollte.

Andere, einer gewissen feineren Genusssucht folgend, die von der Kunst im Grunde nichts anderes verlangt, als eine Vermehrung des Wohlbehagens, begnügen sich, nach wechselnder Laune und Neigung aus dem grossen Vorrate überkommener Formen das zusammenzusuchen, was ihnen gerade genehm ist, und es der künstlerischen Thätigkeit als Vorbild aufzustellen. Sind diese Gesichtspunkte nur aus Mangel an Überlegung und an Ernst erklärbar, so giebt es andere, zu deren Begründung nicht nur die wichtigsten Lebensinteressen, sondern auch die verschiedensten ästhetischen Theorien herbeigezogen werden. Es giebt wenige Stilgattungen, die nicht ihre Propheten hätten: die einen fordern die Rückkehr zu den griechischen Formen als den höchsten, für alle Zeiten absolut gültigen Vorbildern; andere predigen die Erneuerung der mittelalterlichen Formenwelt, als welche sich auf dem Boden des Christentums und der christlichen Weltanschauung entwickelt hat; noch andere begeistern sich für die Kühnheit und Grossartigkeit, mit der das römische Weltreich seine architektonischen Aufgaben gelöst hat, und erwarten von der Befolgung dieses Beispiels die Errettung der heutigen Baukunst aus allen Zweifeln und aus aller Ratlosigkeit; noch andere versenken sich wiederum in die bunte Formenwelt des 15. und 16. Jahrhunderts und meinen hier die grosse Fundgrube aufgedeckt zu haben, aus der der Mensch für alle Zeiten das Bedürfnis nach künstlerischer Gestaltung seiner Umgebung befriedigen müsse; und nicht nur zu jenen grossen Vorbildern

sucht man die künstlerische Thätigkeit zurück zu wenden; aus den entlegensten Gebieten der Kunstgeschichte werden die Beispiele herbeigeholt, die man der modernen Produktion zur Nachahmung aufnötigen möchte. Und man bleibt nicht bei Ratschlägen stehen; wer nur immer sich eine Überzeugung von dem gebildet hat, was diesen Gebieten der künstlerischen Produktion not thue, der setzt auch seine ganze Thätigkeit daran, die Produktion von seiner Überzeugung abhängig zu machen. Diese Bestrebungen haben sich zu einer Art von Beruf organisiert und sich mit der Bedeutung öffentlicher Angelegenheiten ausgestattet; sie haben sich nicht nur das Interesse und die Mittel des Privatpublikums, sondern auch einen Anspruch auf Förderung von seiten des Staates und der Gemeinden gesichert. Es kann nicht alles aufgezählt werden, was nach dieser Richtung hin geschieht und noch beabsichtigt wird; hierher gehören ebensowohl die Einrichtungen, die zum Behuf der Bildung und Erziehung der Architekten, der Gewerbtreibenden, der Handwerker getroffen werden, die Art des Unterrichts und die Anhäufung eines enormen Materials an Vorbildern, als auch die Veranstaltungen, die es unmittelbar mit der Produktion und deren Förderung, Leitung und Überwachung zu thun haben.

Was aber tritt uns als das Resultat dieses Aufwands an Kräften und Mitteln entgegen? Ein massloser Eklektizismus, wie er notwendig entstehen muss, wenn die Produktion, anstatt aus einem inneren Bedürfnisse hervorzugehen, den Anregungen

derer folgt, die sich das Resultat einer künstlerischen Thätigkeit immer nur nach den Reminiszenzen früherer, schon vorhandener künstlerischer Erzeugnisse vorzustellen vermögen. Dadurch, dass man alles herbeischafft, was nur zu irgend einer Zeit und an irgend einem Orte der künstlerischen Thätigkeit entsprungen ist, glaubt man die künstlerische Kraft zu befruchten; man zieht aber nur jene halbgelehrte, halb handwerksmässige Geschicklichkeit gross, die keiner Aufgabe gegenüber in Verlegenheit ist, weil sie sich damit begnügt, ihre künstlerischen Bedürfnisse aus dem bereitgehaltenen Vorrate fertiger, überlieferter Formen zu decken. Eine kommende, von dem gegenwärtigen Taumel ernüchterte Zeit, wird darüber verwundert sein, unter einer so gewaltigen, verschiedenartigen, reichen Menge von Werken der architektonischen und kunstgewerblichen Thätigkeit auch nicht einem Ansatz zu selbständiger künstlerischer Gestaltung zu begegnen. Und es ist nicht genug, dass man von einer künstlerischen Thätigkeit spricht, wo es sich doch nur um ein Nachahmen, Verwenden, Kombinieren handelt, man läuft auch Gefahr, alle wirkliche künstlerische Regsamkeit von vornherein zu unterdrücken. Denn jenen Bestrebungen ist es zu verdanken, dass alle diejenigen, die sich zu einer künstlerisch gestaltenden Thätigkeit getrieben fühlen, sich einer erdrückenden und verwirrenden Menge von Vorbildern gegenübergestellt finden; alle Selbständigkeit muss darunter erlahmen, alle Erfindungskraft darin ersticken.

Wenn die Baukunst mit ihren Nebengebieten besonders geeignet ist, in Abhängigkeit von jenen zweifelhaften Bestrebungen zu geraten, so bieten Bildhauerei und Malerei in dieser Beziehung grössere Schwierigkeiten dar; denn erstens gehören diese viel mehr, als die Baukunst, der individuellen Thätigkeit an, zweitens ist es bei ihnen nicht möglich, durch blosse Nachahmung, Verwendung und Kombination vorhandener Formen schon etwas zu leisten, was man für Kunstleistungen ausgeben kann. Gleichwohl haben sich auch auf diesen Gebieten jene Bestrebungen mächtig ausgebreitet und die verhängnisvollsten Zustände herbeigeführt. Ohne auf Einzelnes einzugehen, sei hier nur im allgemeinen auf den bedenklichsten Missstand aufmerksam gemacht, der sich infolge jener Bestrebungen hat entwickeln müssen.

In Zeiten, in denen das gesamte geistige Leben der Menschen von einem starken Emporstreben der künstlerischen Kraft erfüllt war, fand dieses innere schaffende Leben in selbständigen Formen seinen Ausdruck. Jetzt soll der umgekehrte Weg eingeschlagen werden. Man meint, eine vergangene Kunstherrlichkeit wieder herstellen zu können, indem man ein Abbild ihres äusseren Anscheins hervorzurufen sucht. Man nimmt die vorhandenen Formen zum Ausgangspunkt und möchte sie künstlerisch neu beleben, und so erscheint auch hier wieder die künstlerische Kraft in den Dienst eines fremden Willens gestellt, zur Ausführung einer fremden Absicht berufen. An die Stelle künstle-

rischer Thaten treten sogenannte künstlerische Unternehmuugen, und zu dem Umstande, dass bei diesen Unternehmungen die künstlerische Befähigung nur zur Ausführung einer Aufgabe berufen erscheint, die ihr gestellt wird, kommt ganz folgerecht der andere Umstand, dass die künstlerische Arbeit unter die Aufsicht und Überwachung derer gestellt wird, die sie in ihren Dienst genommen haben. Die Folge davon ist, dass man sich bei allen diesen künstlerischen Unternehmungen, so glänzend sie in der Absicht erscheinen mögen, sobald es sich um die Ausführung handelt, auf die mittelmässigen Kräfte angewiesen sieht; denn es muss notwendig weniger auf die Tüchtigkeit, als auf die Brauchbarkeit der Künstler ankommen, und gerade die tüchtigsten werden die am wenigsten brauchbaren sein, weil sie am wenigsten in fremde Absichten einzugehen, fremden Forderungen sich zu unterwerfen geneigt sein werden. Wenn dies keine andere Folge hätte, als die Entstehung einer Anzahl mittelmässiger Kunstwerke, so wäre der Schaden nicht gross; aber die Mittelmässigkeit, an sich unschuldig und unschädlich, wird gefährlich, wenn es ihr gelingt, sich in Geltung zu setzen und das Bedeutende zu unterdrücken. Und diese Gefahr ist gerade von denjenigen heraufbeschworen worden, die die Interessen der Kunst wahrzunehmen vermeinen; denn diese sind es, die sich für ihre Unternehmungen die Mittelmässigkeit gross gezogen und dieselbe nach und nach mit einer Art offizieller Geltung ausgestattet haben; den seltenen selbständigen Begabungen aber,

die keinen anderen, als ihren eigenen Weg gehen konnten und sich zu einer Verwendung im Sinne jener nicht eigneten, mussten sie mit Voreingenommenheit begegnen und sie von der Teilnahme an dem von ihnen beherrschten öffentlichen Kunstleben ausschliessen. So ist es wesentlich jenen der Förderung der Kunst gewidmeten Bestrebungen zu verdanken, wenn nahezu das ganze Gebiet des Kunstlebens unter die Herrschaft der Mittelmässigkeit geraten ist, während die wenigen, die vermöge ihrer eigentümlichen und hervorragenden Bedeutung zu einer herrschenden Stellung berufen wären, sich gleichsam ausgeschlossen sehen und als aussergewöhnlich allenfalls geduldet, aber darauf hingewiesen werden, dass sie, wenn sie ihre eigenen Wege gehen wollen, auch für sich selbst sorgen mögen. Und ist es zu verwundern, wenn diesen, denen es nur um den Ernst und die Sachlichkeit ihres Strebens zu thun ist, die Freude an ihrer Thätigkeit verleidet, die Zuversicht zu ihrer Kraft erschüttert erscheint, da sie das Gebiet des Lebens, auf das sie angewiesen sind, von dilettantischen Unternehmungen und untergeordneten Leistungen angefüllt sehen?

Der Versuch, ein Kunstleben in einer Zeit zu erzeugen, in der die inneren Bedingungen zu einem solchen nicht vorhanden sind, muss aber nicht nur da misslingen, wo es sich um die künstlerische Produktion selbst handelt, sondern auch da, wo es gilt, die Menschen aus ihrer Gleichgültigkeit für künstlerische Interessen zu erneuter und erhöhter Teilnahme an denselben zu erwecken. Es ist dies das

zweite sehr ausgedehnte Gebiet der Thätigkeit für diejenigen, die es zu ihrem Beruf machen, dem Interesse der Kunst zu dienen. Auch hier krankt alles, was geschieht, an der Zweideutigkeit seines Ursprunges; es ist kein natürliches Entstehen, sondern ein künstliches Hervorrufen, ein willkürliches Aufnötigen; nicht an der künstlerischen That entzündet sich die künstlerische Teilnahme, nicht mit der künstlerischen Leistung wächst die künstlerische Bildung. Gleichsam von aussen her, von höheren Standpunkten aus soll der Sinn der Menschen künstlerisch disponiert werden, damit die Kunst im Leben eine Stätte habe und damit ihr die Lebensluft nicht fehle, in der sie sich entwickeln und gedeihen könne. Auch das klingt vortrefflich und erscheint als eine Aufgabe, an der die besten Kräfte und die bedeutendsten Mittel nicht verschwendet sind; und doch täuscht man sich hier über die Zweckmässigkeit dessen, was gethan, über den Wert dessen, was erreicht wird.

Dass diese Bestrebungen überhaupt zu einer so bedeutenden Entwickelung haben gelangen können, dafür liegt der Grund in einem Umstand, dessen Folgen sich nicht nur auf diesem, sondern fast auf allen Gebieten des geistigen Lebens fühlbar machen. Man überträgt die Berechtigung, ja Verpflichtung zu bewusster Wirksamkeit nach aussen, die der Mensch in den praktischen Angelegenheiten des Lebens hat, gar zu leicht auf die Fragen eines rein geistigen Interesses. Es ist offenbar, dass derjenige, der den ganzen Ernst seines Strebens, die ganze

Kraft seines Geistes daran setzt, nach irgend einer Seite hin zu immer reiferer Einsicht, immer klarerer Erkenntnis sich auszubilden, nur sehr entfernt daran denken wird, aus den Resultaten seiner geistigen Arbeit Mittel zu einer praktischen Wirksamkeit zu machen; denn er wird sich bewusst bleiben, dass keine Erkenntnis, keine Überzeugung so sicher und unumstösslich ist, dass sie nicht im Fortschritt der Entwickelung einer neuen Erkenntnis, einer reiferen Überzeugung Platz machen könne; er wird sich damit begnügen, an seiner eigenen Ausbildung zu thun, was in seinen Kräften steht und, während er gerade durch die Höhe seiner Einsicht vor der Anmassung bewahrt bleiben wird, das Leben nach seinen Ansichten gestalten zu wollen, wird er es jener höheren, der Willkür der Einzelnen entzogenen Notwendigkeit überlassen, wie weit das, was er zunächst nur an sich selbst und für sich selbst thun konnte, durch die anregenden und fördernden Wirkungen, die es auf andere ausübt, zu der Bedeutung einer geistigen Macht sich erheben kann. Man rechnet aber heutzutage zu wenig mit der weittragenden Bedeutung jener unwillkürlichen und unberechenbaren Wirkungen. Man meint nur da von Wirksamkeit reden zu können, wo dieselbe in einer auf unmittelbare, bewusste und beabsichtigte Wirkung abzielenden Thätigkeit ihren Ausdruck findet. Man legt weniger Wert darauf, dass der einzelne etwas sei, als darauf, dass er sich nach aussen geltend zu machen suche. Das geistige Leben hat dadurch einen ganz eigentümlichen Charakter er-

halten; der Schwerpunkt liegt nicht mehr in denen, die jede Stufe der Entwickelung, die sie erreicht haben, nur als eine Vorbereitung zu höherer Ausbildung betrachten, sondern in denen, die von jeder Stufe der Entwickelung aus, auf der sie stehen, unbedenklich ins allgemeine zu wirken bereit und begierig sind.

Hätten wir es in Hinsicht des Anteils, den die Kunst an dem geistigen Zustand und am Leben der Menschen hat, mit einem normalen Zustand zu thun, was würden wir anderes beobachten, als die redliche Bemühung der Einzelnen, sich je nach dem Grade ihrer Bildung und der Eigentümlichkeit ihrer Begabung die Erzeugnisse der künstlerischen Thätigkeit anzueignen und dieselben zu einem Elemente in ihrer eigenen geistigen Verfassung und Entwickelung zu machen? Diese Bemühung könnte sehr verschiedenartig sein; sie könnte bei den einen neben anderen Interessen nahezu verschwinden, bei den anderen den vornehmsten Platz in der Gesamtheit der Bildungselemente einnehmen; sie könnte auf die sonderbarsten Abwege geraten und sich in die Form nichtssagender Liebhabereien verlieren, hinwiederum aber auch zu der eindringendsten Erkenntnis des Wesens aller künstlerischen Produktion führen; sie könnte sich auf den engsten Umkreis individuellen Daseins beschränkt zeigen oder aber durch die geistige Kraft, die ihr zu grunde liegt, sich zu einer herrschenden Überzeugung für ganze Zeiten und Generationen aufschwingen. Immer aber würde der natürliche Zustand, die natürliche Ent-

wickelung bewahrt sein und ein Gebiet rein geistigen Strebens würde nicht in ein Feld von praktischen Thätigkeiten umgewandelt erscheinen.

Was aber bietet sich der Beobachtung dar? Jede nebensächliche Beziehung zur Kunst sucht sich zu einem allgemeinen Interesse zu erweitern, jeder unreife Standpunkt wird zum Ausgangspunkte einer Thätigkeit. Nur weniges sei hier erwähnt. Diejenigen, denen die Geschäfte des Tages einige Musse übrig lassen und die auch nur ein entferntes Verhältnis zur Kunst gewonnen haben, nehmen es über sich, so wenig sie auch von den Bedürfnissen der Kunst wissen mögen, für die Interessen derselben unter ihren Mitbürgern zu sorgen; Vereine werden gebildet, Sammlungen gegründet und auf alle Weise wird für Anschauung der Kunstwerke und für Belehrung über dieselben Sorge getragen. Was für Verkehrtheiten und für dilettantische Bestrebungen, die harmlos waren, solange sie im Privatleben verborgen blieben, dadurch zu einer Art von öffentlicher Wirksamkeit berufen werden, dafür liefern die Chroniken so vieler Kunstvereine hinlängliche Beweise. Diejenigen, denen eine günstige Lebenslage die Erwerbung von Kunstwerken gestattet, trachten nach dem Besitze derselben nicht mehr aus der inneren Überzeugung, dass nur ein dauernder intimer Verkehr mit den Kunstwerken das Verständnis derselben allmählich erschliessen kann, ja nicht einmal mehr aus einem, wenn auch oberflächlichen, so doch erfreulichen Bestreben nach einer gewissen Verschönerung der Umgebung; vielmehr

hat sich die Freude am Besitz von Kunstwerken zu einer Manie des Sammelns ausgebildet, für die der Wert des Kunstwerkes hinter der eingebildeten Wichtigkeit der Bemühung um die Erlangung desselben verschwindet; es ist eine ganze Welt von Thätigkeiten um dieses eine Interesse entstanden, und es ist nicht mehr der Anteil an der Kunst, der den Einzelnen in diese Welt hineinzieht, sondern die Genugthuung, sich in den Zusammenhang eines weiten Gebietes von Bestrebungen versetzt zu sehen, für die die Kunst selbst nur noch den Vorwand bildet.

Aus den Kreisen des Privatlebens erhebt sich aber jenes eigentümliche Bedürfnis nach Thätigkeit und Wirksamkeit nach aussen in höhere Regionen des geistigen Lebens und erhält hier eine verhängnisvollere Bedeutung. Der wissenschaftliche Forscher, der, nachdem er in so manchen Zusammenhang der menschlichen Dinge Einblicke gethan hat, nun auch den historischen Zusammenhang, die historische Folge und Abhängigkeit der künstlerischen Erscheinungen zu ergründen strebt, erhebt den Anspruch, den theoretisch vollkommen berechtigten historischen Gesichtspunkt zu einem praktisch massgebenden für die Behandlung der vorhandenen Kunstwerke gemacht zu sehen. Und diesem Anspruch, der doch nur im Namen eines besonderen, mit der künstlerischen Bedeutung der Kunstwerke nur mittelbar zusammenhängenden Interesses erhoben werden kann, wird so sehr Folge gegeben, dass ihm gegenüber sogar der Anspruch, den ein reines künstle-

risches Interesse an die vorhandenen Kunstwerke zu machen hat, nahezu vergessen oder wenigstens gänzlich ausser Berücksichtigung gesetzt ist; hat man es doch zur Aufgabe eines Berufes gemacht, den grossen Schatz an Erzeugnissen künstlerischer Kraft, den Jahrhunderte, Jahrtausende der Welt geschenkt haben, für die Zwecke eines einseitigen Bedürfnisses gleichsam in eine Beispielsammlung zur Kunstgeschichte umzuwandeln; ja die ehrwürdigen architektonischen Monumente, die Zeugnis ablegen von der zerstörenden und verändernden Macht der Zeit, müssen den Eifer der neuen Weisheit an sich erfahren, und eine epigonenhafte Bemühung sucht wiederherzustellen, wo andere Zeiten, selbst auf Kosten des Vorhandenen, schufen. Aber während dies nur ein vereinzeltes Beispiel für eine missverständliche Einführung eines berechtigten wissenschaftlichen Standpunktes in praktische Verhältnisse ist, so hat dagegen der Übereifer einer unreifen Kunstbegeisterung ein Stichwort gefunden, durch welches sich sehr allgemeine Forderungen und sehr weitgehende Ansprüche begründen lassen. „Die Kunst soll Gemeingut aller werden" ist das Feldgeschrei derer, die gewaltsam der Kunst ihre Stellung im Leben zurückerobern wollen. Hier ist nicht mehr von Liebhabereien, sondern von Pflichten, nicht mehr von wünschenswerten Veranstaltungen, sondern von notwendigen Einrichtungen die Rede, und die Erfüllung jener Forderung ist zur Aufgabe weitverzweigter, wohlorganisierter, berufsmässiger Thätigkeiten geworden. Hier wetteifern geschäft-

liche Unternehmungen, schriftstellerische Thätigkeit, die auf die Erziehung der Jugend, auf die Bildung des Volkes gerichteten Bemühungen miteinander, um die Kunst, die nahezu aus dem Leben verschwunden war, wieder in dasselbe einzuführen. Aber so wahr es sein mag, dass die Kunst nur da einen wahren Boden hat, wo sie, anstatt ausschliesslich den höchsten Bildungssphären anzugehören, ein wesentliches Element des Gesamtlebens des ganzen Volkes ist, so täuscht man sich doch auch hier wieder mit einer bestechenden Phrase über die Unmöglichkeit, willkürlich etwas herbeizuführen, was nur aus Ursachen entstehen kann, die ausserhalb menschlicher Willkür liegen. Denn, wo weder auf Seiten derer, denen die Kunst zugeführt werden soll, noch auf Seiten derer, die es über sich genommen haben, den Anteil an der Kunst neu zu beleben, ein natürlicher künstlerischer Sinn vorhanden ist, da werden alle Bemühungen darauf hinauslaufen müssen, die Zahl der Missverständnisse und Missbräuche, denen Kunst und Kunstwerke ausgesetzt sind, zu vergrössern. Unterschiedslos wird alles, was nur den Namen der Kunst trägt, den weitesten Kreisen zugänglich gemacht, ja denselben aufgedrungen, unterschiedslos wird zu jeder Beschäftigung, deren Gegenstand die Kunst ist, angeregt, ja angetrieben. So kommt es, dass die Kunst nur in dem Sinne zum Gemeingut aller wird, dass sie jedem Geschmack, auch dem verderbtesten, jeder Ansicht, auch der verkehrtesten, jeder Beschäftigung, auch der unvernünftigsten, preisgegeben erscheint. Wenn

früher die Interessen der Kunst unter Mangel an Anteil litten, so sind sie jetzt durch den unüberlegten Eifer ihrer Förderer grenzenloser Oberflächlichkeit und Verwirrung anheimgegeben. Hätte man die Aufgabe, die denen gestellt ist, welche ihren Zeitgenossen an Verständnis der Kunst und an Liebe zu derselben voranstehen, richtig verstanden, so hätte man, anstatt alle ohne Unterschied zur Beschäftigung mit der Kunst aufzurufen, vielmehr dieses ganze Gebiet säubern müssen von allen unberufenen, allen dilettantischen Bestrebungen und jedenfalls, wenn jemals wieder ein reines sachliches Interesse an der Kunst herrschend werden soll, müssen zuerst alle jene Nebeninteressen schwinden, die heutzutage künstlich hervorgerufen und genährt werden. Dann auch wird erst der künstlerischen Thätigkeit selbst der Boden bereitet sein, auf dem sie gedeihen kann; jetzt wird ihr die Entwickelung erschwert, denn sie befindet sich dank den Bemühungen ihrer vorgeblichen Freunde der breiten Masse der Ungebildeten gegenüber, von denen jeder ein Recht an sie, ein Urteil über sie zu haben sich anmasst.

II.

Es kann sehr vermessen erscheinen, eine ganze Seite des Lebens, wie sie sich in Anschauungen, Bestrebungen, Thätigkeiten, Hervorbringungen darstellt, durchaus zu verurteilen und die Meinung zu vertreten, dass alles, was nach dieser einen Richtung hin geschehe, auf einem Irrtum beruhe und besser gänzlich aus dem menschlichen Dasein verschwinde. Man muss aber bedenken, wie aus unscheinbaren Anfängen nach und nach diese ganze Bewegung emporgewachsen ist, wie sich Mangel an Einsicht und ein gewisses unklares, von Illusionen und Phrasen leicht bestimmbares, ideales Streben mit oberflächlichem Hang zur Geschäftigkeit und mit berechnender, auf persönlichen Vorteil bedachter Klugheit verbunden haben, um dieses künstlich erzeugte Scheinleben der Kunst und der künstlerischen Interessen nach und nach zu der Entfaltung zu bringen, in der wir es heute wahrnehmen; man muss bedenken, mit welchem Rüstzeug von allerhand auf den Mangel an Nachdenken und auf die Eitelkeit der Menschen berechneten Gründen es gestützt und verteidigt wird, mit welcher Prätension und Aufdringlichkeit seine Vertreter es der Welt

aufnötigen und wie es nach und nach zu solcher Herrschaft und zu solcher Ausdehnung gelangt ist, dass es Raum, Mittel und Kräfte im ausgedehntesten Masse in Anspruch nimmt und in seiner wuchernden Entwickelung die edlen Keime wahrhaft künstlerischer Kraft und wahrhaft künstlerischer Sinnesart zu ersticken droht; man muss das alles bedenken, um zu begreifen, dass es sich heutzutage weniger darum handelt, über den Wert einzelner Leistungen, über die Nützlichkeit einzelner Massregeln zu streiten, als vielmehr darum, gegen die Richtung im allgemeinen Einspruch zu erheben, in die das gesamte Kunstleben hineingetrieben worden ist.

Man könnte aber einwenden, dass diese Bestrebungen, sofern sie wirklich so irrtümlich und so wertlos wären, doch unmöglich zu einer solchen Herrschaft hätten gelangen können; und allerdings muss man sich über die tieferen Gründe dieser Erscheinung klar sein, um sich durch die Autorität des thatsächlich Bestehenden und Anerkannten an der Richtigkeit des eigenen Urteils nicht irre machen zu lassen. Vielfach freilich ist diese Erscheinung sehr einfach zu erklären. Das grosse Publikum verlangt keine sehr gewichtigen Gründe, um sich für irgend eine Angelegenheit gewinnen zu lassen. Selbständigkeit des Urteils ist selten, und die Menschen sind im allgemeinen darauf angewiesen, vieles auf Treu und Glauben anzunehmen; wie sollte nicht leicht ihr Interesse einer Sache zugewendet werden, die ihnen als so notwendig und als so vorteilhaft dargestellt wird? Und ihr Interesse

wird sich um so eher bis zu materieller Unterstützung und persönlicher Mitwirkung steigern, als es sich um Bestrebungen handelt, die ihnen, indem sie ihrer Eitelkeit schmeicheln, zugleich die Genugthuung der Erfüllung scheinbar wichtiger Pflichten gewähren. Die Aufgeklärteren aber, die sich über die Wertlosigkeit dieses ganzen Treibens, sofern es sich den Namen einer Förderung der Kunst beilegt, keiner Täuschung hingeben, mögen es doch in seiner unleugbaren ökonomischen Bedeutung gelten lassen und mögen der Ansicht sein, dass man die wirkliche Befriedigung eines materiellen Bedürfnisses mit einer Selbsttäuschung über die vermeintliche Befriedigung eines geistigen Bedürfnisses nicht zu teuer erkauft. Auffallender muss es erscheinen, dass es diesen Bestrebungen hat gelingen können, sich zu dem Range öffentlicher Angelegenheiten zu erheben und einen Anspruch auf Förderung durch die Regierungen und Gemeindeverwaltungen zu erwerben. Aber entweder befinden sich die öffentlichen Autoritäten allgemeinen Forderungen gegenüber, denen sie Rechnung tragen müssen, auch wenn sie von der Berechtigung dieser Forderungen nicht ganz überzeugt sind; oder aber sie zählen unter ihren Vertretern gerade solche, die die Förderung jener Bestrebungen, sei es aus Überzeugung von deren Vortrefflichkeit, sei es aus anderen Gründen, zu ihrem Berufe gemacht haben; und dann ist es nicht zu verwundern, wenn es als eine Pflicht der öffentlichen Gewalten bezeichnet wird, jene Interessen durch ihr Ansehen, ihre Macht und ihre Mittel

zu unterstützen. Was endlich die Künstler anlangt, von denen man noch am ehesten erwarten sollte, dass sie sich gegen diejenigen auflehnen würden, die sich zu Beherrschern und Lenkern ihres Reiches aufgeworfen haben, so ist freilich nicht zu leugnen, dass die besten unter ihnen sich in entschiedenem Gegensatz zu jenen Förderern der Kunst und ihren Bestrebungen befinden; aber einesteils werden sie sich, je mehr sie Künstler sind, um so mehr auf ein lediglich passives Verhalten jenen Bestrebungen gegenüber beschränken, anderenteils treten sie in den Hintergrund gegen die grosse Schar derer, die gerade jenen Bestrebungen, zu deren brauchbaren und gehorsamen Werkzeugen sie sich machen, ihre Existenz und ihre Geltung verdanken. Es kann uns also gar nicht wunder nehmen, diese im Grunde doch nur von einer geringen Anzahl Menschen ausgehende Bewegung sowohl über die Gunst der öffentlichen Meinung, als über die Hilfsmittel der öffentlichen Gewalten, als endlich über die Thätigkeit der ausübenden Künstler selbst verfügen zu sehen.

Indessen würden gleichwohl diese Bestrebungen keineswegs eine solche Bedeutung sich haben erwerben und bewahren können, wenn sie nicht noch einen anderen Rückhalt hätten. Denn wenn es auch im allgemeinen leicht gelingen mag, gewissen Anschauungen und Bestrebungen in der Welt Geltung und Erfolg zu verschaffen, so vermag doch diese Geltung und dieser Erfolg nur dann einen tiefen Halt in dem gesamten Kulturzustand einer Zeit,

eines Volkes zu erlangen, wenn jene Anschauungen und Bestrebungen von der herrschenden philosophischen Weltanschauung getragen werden. Gegenüber dem grossen urteilslosen Publikum, gegenüber den lenkenden Organen des öffentlichen Lebens, gegenüber dem Kreis der unmittelbar Beteiligten steht eine Macht, in deren Händen die endgültige Bestimmung liegt über alles, was auf geistigem Gebiete geschieht. Durch keine äussere Organisation verbunden, mit keiner äusseren Macht ausgestattet, sind es die an Kraft des Geistes, Reife der Bildung, Höhe des Standpunktes vor ihren Zeitgenossen Hervorragenden, die dem geistigen Leben den Inhalt und die Richtung geben. Jede Zeit hat innerhalb der geistigen Bewegung, von der sie sich erfüllt zeigt, Nachzügler zu verzeichnen, die, gleichsam einer früheren Zeit angehörend, sich auf geistigen Standpunkten isoliert finden, die längst in dem Fortgang der Entwickelung aufgegeben und verlassen worden sind; jede Zeit hat aber auch eine Anzahl Männer, die, wenn auch im einzelnen unter sich verschieden, doch auf dem gemeinsamen Boden einer und derselben Weltanschauung stehend, das eigentliche hoffnungs- und zukunftsvolle Vorwärtsstreben des Geistes darstellen und alles auf ihrer Bahn mit fortreissen, was thätigen Anteil an der geistigen Entwickelung nehmen will. Hier liegt der geistige Ernst, die geistige Kraft und die geistige Grösse einer Zeit und hier liegt auch das unsichtbare Tribunal, vor dem alle Bestrebungen zur Bedeutungslosigkeit und zum Untergange verurteilt

werden, die sich nicht aus einer Mitwirkung an den ernsten Aufgaben der Zeit rechtfertigen lassen. Unsere Zeit bietet so gut wie manche vorhergehende das Schauspiel dar, dass eine bestimmte Auffassung der geistigen Bestimmung, eine bestimmte Richtung des geistigen Strebens die besten Kräfte um sich vereinigt und diejenigen zu einer grossen Gesamtheit verbindet, die gerade ihrer Zeit die eigentümliche Bedeutung in der ununterbrochenen Kette von Entwickelungsphasen des geistigen Lebens der Menschheit verleihen. Wenn wir es leicht erklärlich fanden, dass ein nur scheinbares Kunstleben die grosse Menge blenden, die praktischen Mächte des Lebens verführen, die künstlerische Thätigkeit selbst verfälschen konnte, so ist es dagegen schwer erklärlich, dass diese grosse Fiktion diejenigen in einer Täuschung zu erhalten vermag, die den Ernst und die Kraft der geistigen Arbeit in unserer Zeit repräsentieren. Und diese Erscheinung lässt sich nicht dadurch erklären, dass dem ganzen Gebiete der künstlerischen Interessen, da es etwas abseits liegt von dem, was das Denken und Forschen in erster Linie beschäftigt, überhaupt keine Aufmerksamkeit vonseiten derer geschenkt würde, die ihre Kompetenz zur Beurteilung des Wertes geistiger Leistungen auf anderen Gebieten hinlänglich beweisen; es ist keine Frage, dass jene sonderbaren Bestrebungen zur Wiedererweckung der künstlerischen Produktion, zur Wiederbelebung des künstlerischen Sinnes zu der Bedeutung und Ausdehnung, die sie thatsächlich erlangt haben, nicht hätten ge-

langen können, wenn es nicht etwas anderes, als blosse Gleichgültigkeit wäre, was ihnen Duldung vonseiten des ernsten Teiles der Zeitgenossen gewährt. Diese Gleichgültigkeit ist auf die Dauer nicht haltbar, und sobald irgend eine Erscheinung des geistigen Lebens so weit herangewachsen ist, dass sie ein einflussreiches Element in dem gesamten geistigen Zustand der Zeit zu werden beginnt, muss sie sich mit den Mächten auseinandersetzen, die diesen geistigen Zustand beherrschen. Es muss vielmehr in der geistigen Richtung selbst, von der unsere Zeit beherrscht ist, und in der ihre bedeutendsten geistigen Erfolge liegen, der Grund verborgen sein, aus dem den eigentlich massgebenden geistigen Potenzen das Verständnis für die wahren Bedürfnisse der Kunst verschlossen ist; nur so ist es zu erklären, dass diese Potenzen die immer steigende Entwickelung von Bestrebungen ertragen, die eine ganze Seite der geistigen Natur des Menschen in eine beispiellose Verwirrung zu stürzen drohen.

In der That ist durch die Entwickelung, welche die Weltanschauung in neuerer Zeit genommen hat, die Kunst, die künstlerische Thätigkeit als ein Bestandteil der Welt, des menschlichen Lebens in eine eigentümliche Stellung gedrängt worden. Indem man sich, der Macht der exakten Erkenntnis unterliegend, gewöhnt hat, die Welt auf ihren positiven Bestand zu prüfen, ist man einigermassen in Verlegenheit gekommen, was man mit der Kunst und mit dem Künstler nun noch in dieser Welt beginnen

solle. Schillers Gedicht von der Teilung der Erde, wenn wir dasselbe nicht nur vom Poeten, sondern vom Künster überhaupt gelten lassen, ist in einem höchsten Sinne zur Wahrheit geworden: nicht das ist mehr für den Künstler der grösste Grund zur Klage, dass er ausgeschlossen sei von den Thätigkeiten und Vorteilen des irdischen Lebens; vielmehr sieht er sich überwiesen, dass er überhaupt der Wirklichkeit gar nicht mehr angehöre, und wie soll er sich noch mit dem Hinweis auf seine himmlische Heimat trösten können, wenn diese selbst zu einem blossen Fabelreich herabgesunken ist.

Die geistige Kraft unserer Zeit findet in dem männlichen Streben ihren Ausdruck, allem Trug und aller Illusion zu entsagen, die Gebiete des Wissens und Forschens von allen Irrtümern und Hirngespinsten unerschrocken zu befreien, die Grundlagen, auf denen alle Erkenntnisse ruhen, bis in ihre letzten Tiefen zu untersuchen, den geistigen Besitz auf sichere, der Erfahrung entnommene Werte zurückzuführen. Dieses Streben, aus der Auflehnung gegen die Willkürherrschaft so mancher Scheinwahrheiten ensprungen und namentlich auf dem Gebiete der Naturerkenntniss grossgezogen, hat nach und nach alle Zweige des Wissens ergriffen, und wenn dasselbe auch an sich noch nicht den Erfolg verbürgt, dass Vorurteil und Irrtum wirklich allenthalben in Aufklärung und Wahrheit verwandelt werde, so liegt doch schon in der Tendenz selbst das die geistige Arbeit der Zeit Auszeichnende. Erblickt man aber in der immer tiefer eindringenden

und immer weiter fortschreitenden Erforschung erfahrungsmässiger Wahrheit die höchste dem menschlichen Geiste gestellte Aufgabe, so muss dies notwendig zu einer Verminderung des Ansehens aller derjenigen geistigen Thätigkeiten führen, die sich einer Mitarbeit an der allmählichen Lösung jener Aufgabe nicht rühmen können. Und allerdings stellt sich die Wissenschaft, die dem allein sicheren Boden der Erfahrung die allein gültige Wahrheit zu entringen sucht, mit immer grösserer Entschiedenheit allen denjenigen Bestrebungen gegenüber, die, sei es, wie die Religion, an der Hand der Offenbarung, sei es, wie eine gewisse Art der Philosophie, mit Hilfe metaphysischer Spekulationen, sei es endlich, wie die Kunst, auf den Schwingen des Genius, den Boden der Erfahrung zu verlassen suchen, um selbständig Welten zu schaffen, die auf mancherlei Eigenschaften Anspruch machen können, nur nicht auf die Eigenschaft positiver Wahrheit. Mag man auch die ganze Sphäre des Lebens, die von diesen Bestrebungen gebildet wird, das Reich des Ideals nennen, so ist dies doch im grunde nur ein Notbehelf, um die Entwertung zu beschönigen, welcher alle jene Gebiete geistiger Thätigkeit verfallen sind, die früher als die höchsten menschlichen Güter geachtet wurden. Denn alle Versuche derjenigen, die in der exakten Erforschung der Wirklichkeit die wesentliche Aufgabe, ja eigentlich das einzige der Bemühung werte Ziel des menschlichen Erkenntnisvermögens erblicken, jenen Gebieten eine gewisse Daseinsberechtigung gegenüber dem eigent-

lich ernsthaften und sachlichen Geschäfte des menschlichen Geistes zuzugestehen, laufen zuletzt auf die mehr oder minder unumwunden ausgesprochene Formel hinaus, dass sich für den Menschen um das nach immer neuer und immer grösserer Befriedigung ringende Wahrheitsbedürfnis herum noch einige andere Bedürfnisse gruppieren, deren Befriedigung, wenn sich der Mensch ihrer auch nicht entschlagen kann, doch auf keinen anderen Wert Anspruch hat, als auf den, dem Menschen in den Mühen und Nöten des Lebens und Arbeitens Trosterhebung, Genuss zu gewähren.

Dieses Ergebnis der modernen geistigen Entwickelung hat nicht ohne die wichtigsten Folgen bleiben können. Hier haben wir es mit diesen Folgen nur insoweit zu thun, als dieselben sich auf die künstlerische Seite des Lebens beziehen. Gerade der Umstand, dass man sich entwöhnt hat, in der künstlerischen Thätigkeit, als einem Luxus des Geistes, überhaupt noch eine geistige Arbeit im höchsten Sinne des Wortes zu erblicken, verhindert diejenigen, die in unserer Zeit die Würde und den Wert der geistigen Arbeit vertreten, der künstlerischen Thätigkeit innerlich nahe zu treten. Diese, wenn sie nicht überhaupt der Ansicht sind, dass die Kunst einem überwundenen Entwickelungsstadium des geistigen Lebens angehöre und zu einem allmählichen Verschwinden aus der Welt bestimmt sei, haben doch keinen Massstab, um den Wert dessen zu messen, was im Namen und im Interesse der Kunst geschieht; sie vermögen keinerlei Analogie

zwischen dem Vorgang, der sich in ihrem eigenen geistigen Thun vollzieht, und demjenigen zu erkennen, der dem Bemühen des Künstlers zu grunde liegt; sie begeben sich ihres kritischen Sinnes, sobald sie in Berührung mit einem Gebiete kommen, welches ihnen so durchaus verschieden von dem ihrigen scheint, und unterliegen so gut, wie die Urteilslosesten, allen den alten und neuen Irrtümern, von denen dieses ganze Gebiet umgeben ist. Dazu kommt, dass sie jenen Bestrebungen und Thätigkeiten, welche die Interessen der Kunst zum Vorwand nehmen, weil ihnen dieselben verständlich sind, weit eher Ernst und Wichtigkeit beizumessen geneigt sind, als der Kunst selbst, deren Wesen ihnen unzugänglich bleibt. Man wird also vergeblich erwarten, dass diejenigen, die das Gebiet wissenschaftlicher Erkenntnis mit rücksichtsloser Energie und Klarheit vor fremden Einwirkungen und falschen Tendenzen zu bewahren suchen, eine wirksame Kontrolle über das ausüben könnten, was auf dem Gebiete des Kunstlebens geschieht; vielmehr ist gerade der geistige Fortschritt, durch den sich unsere Zeit auszeichnet, den abenteuerlichen Zuständen förderlich geworden, die sich in dem Bereich des modernen Kunstlebens entwickelt haben.

So erscheint in der That der Anspruch der Kunst auf eine Stellung unter den höchsten geistigen Angelegenheiten und auf die mit einer solchen Stellung verbundenen Rechte auf immer hinfällig geworden zu sein. Und doch liegt hier ein grosser

Irrtum verborgen. Denn was ist es, wovon man spricht, indem man jene Thatsache konstatiert? ist es die Kunst selbst, oder ist es nicht vielmehr nur der überlieferte Begriff der Kunst? Läuft das Wesen der künstlerischen Thätigkeit wirklich darauf hinaus, dass sich in ihr, um irgend eines Zweckes willen, eine Umbildung oder Verfälschung der erfahrungsmässigen Wirklichkeit vollzieht, so müssen freilich alle Konsequenzen hingenommen werden, die man auf grund der modernen geistigen Entwickelung aus einer solchen Auffassung ziehen kann. Aber darin, dass sich dem Menschen bis auf den heutigen Tag das Wesen und die Bedeutung der Kunst so dargestellt hat, liegt kein Grund dafür, dass sie sich ihm auch für alle Zukunft so darstellen müsse. Nicht in der Kunst selbst braucht die Schuld zu liegen, dass sie vom Fortschritt der Erkenntnis gleichsam zur Seite geschoben erscheint; die Schuld daran liegt vielmehr nur in der Ansicht, die die Menschen von dem Wesen der Kunst haben. Und hier muss man auf das Auffallende einer Thatsache aufmerksam machen: während das ganze Gebiet des menschlichen Denkens allmählich eine fundamentale Umwandlung und Erneuerung erfahren hat, beharrt die Auffassung von dem Wesen der Kunst im grossen und ganzen noch immer auf demselben Standpunkt, den sie in einem Zusammenhange der Weltanschauung einnahm, der schon seit geraumer Zeit gänzlich durchbrochen ist. Es ist aber eine der Voreiligkeiten, zu denen der Mensch gern geneigt ist, die Sache für das verantwortlich zu machen,

woran doch nur der unzulängliche Begriff die Schuld trägt, den der Mensch sich von der Sache bildet. In dem Umstand, dass die Kunst, so wie wir ihr Wesen zu verstehen pflegen, in dem Zusammenhang der Welt, wie wir denselben jetzt auffassen, keinen rechten Platz hat, liegt weniger die Nötigung, die Kunst nun überhaupt aus der Wirklichkeit in eine Art von Nebenreich, mag man dasselbe nun als das Reich der geistigen Liebhabereien oder als das Reich des Ideals bezeichnen, zu verweisen, als vielmehr die Anforderung, den überlieferten Begriff der Kunst einer erneuten Prüfung zu unterwerfen und zuzusehen, ob nicht eine neue Einsicht in das Wesen der Kunst derselben eine ganz andere Stellung in der Welt und im Leben anweise. Es kann natürlich hier nicht der Ort sein, auf diese Frage ausführlich einzugehen; es kann nur angedeutet werden, welchen Weg man einzuschlagen hat, um, ausgehend von dem Mittelpunkt moderner Denkweise, zu einem Reiche der Kunst zu gelangen, welches keineswegs ausserhalb der Grenzen der positiven Welt liegt. Hat man die Kunst dann nur überhaupt wiedergefunden, so ergeben sich ihre natürlichen Lebensbedingungen von selbst, während das willkürliche Scheinleben, in dem sie erhalten wird, niemand mehr täuschen kann.

Das Bestreben, den gesamten geistigen Besitz auf seine Bestandteile hin zu prüfen und sich genaue Rechenschaft darüber abzulegen, was auf dem Grunde der Erfahrung ruhe, was hingegen willkürliche Zuthat und willkürliches Gebilde des menschlichen

Geistes sei, hat nothwendig dahin führen müssen, einesteils bis zu den ersten Elementen hinabzusteigen, aus denen sich alle Realität emporbildet, andernteils den Vorgang zu prüfen, durch den aus jenen Elementen eine Realität entsteht. Bei jener ersten Untersuchung hat man in der Sinnesempfindung den Punkt gefunden, in den man den Ursprung aller geistigen Thätigkeit, alles Bewusstseinsinhaltes verlegen muss. Wie wir auch das unbekannte Reich bezeichnen mögen, welches wir als hinter der Welt der Erscheinung, in der wir leben, liegend voraussetzen müssen, so hängen wir doch mit jenem unbekannten Reiche schlechterdings nur durch die Sinnesempfindungen zusammen; alles was jenseits der Sinnesempfindung vorausgesetzt werden mag, kann nicht anders, als unzugänglich gedacht werden; alles was diesseits der Sinnesempfindung wahrgenommen wird, ist bereits ein Produkt der menschlichen Natur. So sind es allein die Thatsachen der Sinnesempfindung, bei denen sich mit dem Bewusstsein, dass sie in Abhängigkeit von der menschlichen Natur stehen, zugleich das andere Bewusstsein verbindet, dass in ihnen dem Menschen etwas zugeführt wird, was nicht von seiner Natur abhängig ist. Was aber zweitens den Vorgang anlangt, vermittelst dessen sich jene ursprünglichen Elemente zu dem unendlichen Reichtum entwickeln, der unser Bewusstsein erfüllt, so sehen wir denselben, gemäss der menschlichen Natur, in einem psycho-physischen Prozesse sich abspielen, der, bei der Sinnesempfindung anhebend, in den sich immer steigernden Formen, die

den Inhalt unseres Bewusstseins bilden, zutage tritt. Die geistig-körperliche Organisation des Menschen ist das Werkzeug, durch welches aus dem in der Sinnesempfindung empfangenen Stoff das gebildet wird, was für den Menschen die Wirklichkeit ist. Es genügt also nicht, der naiven Anschauung von der Realität der Aussenwelt gegenüber die Dinge gleichsam nur mit dem Hintergedanken zu betrachten, dass sie Erscheinungen und von unserem Vorstellungsvermögen durchaus abhängig seien; vielmehr erscheint die gesamte Wirklichkeit in einen subjektiven Vorgang aufgelöst, der mit einem vorausgesetzten Gebiet des objektiv Seienden nur in seinem Ausgangspunkt, in der Thatsache der Sinnesempfindung zusammenhängt.

Die Auffassung führt zu mancherlei Konsequenzen, von denen hier nur einige von Wichtigkeit sind. Es ist klar, dass, wenn wir die Wirklichkeit nur in einem jeweiligen, in uns sich abspielenden Vorgang besitzen, wir von einer ausser uns befindlichen Wirklichkeit, die für uns zum Gegenstand verschiedenartiger geistiger Thätigkeiten werden könnte, überhaupt nicht mehr reden können; somit wird jener althergebrachte Unterschied von einer erkennenden und verschiedenen umgestaltenden Thätigkeiten, denen der menschliche Geist die Wirklichkeit unterwerfen könne, hinfällig. Die sogenannte erkennende Thätigkeit, sogut wie die sogenannten umgestaltenden Thätigkeiten müssen, wenn auch nicht ihren Resultaten, so doch ihrem Wesen nach insofern gleich sein, als sie in nichts anderem

bestehen können, als in Formungen des gemeinsamen, in den Sinnesempfindungen gegebenen Stoffes. Ferner sind wir nicht berechtigt, die Wirklichkeit als auf einen bestimmten Vorgang, eine bestimmte Form beschränkt aufzufassen; wenn in der geistig-körperlichen Organisation des Menschen die Möglichkeit liegt, von der Sinnesempfindung aus zu Bildungen fortzuschreiten, die entweder der Stufe ihrer Entwickelung oder ihrem Wesen nach unter sich verschieden sind, so hat keine dieser verschiedenen Arten der Bildungen vor der anderen einen bevorzugten Anspruch darauf, als Wirklichkeit bezeichnet zu werden; sobald überhaupt in der menschlichen Natur von der in der Sinnesempfindung gegebenen Anreguug aus sich ein Vorgang entwickelt, so entsteht Wirklichkeit, wo dieser Vorgang auch stehen bleibe und in welcher Form er auch zum Ausdruck gelange.

Bedenken wir nun, dass die eigentümliche Organisation des Menschen sehr verschiedene Möglichkeiten aufweist, von den Sinnesempfindungen aus Vorgänge zu entwickeln, so werden wir den richtigen Standpunkt gewinnen, um beurteilen zu können, welche Stellung iunerhalb der geistigen Lebensäusserungen des Menschen diejenige Thätigkeit einnimmt, die es, mit Ausschluss aller anderen, allein mit der Wirklichkeit als solcher zu thun zu haben behauptet. Was wir die erkennende Thätigkeit des Geistes zu nennen gewohnt sind, der es gegeben sei, allmählich den positiven Bestand und Zusammenhang der Welt festzustellen, so erweist

sich diese auf Grund jener oben berührten Einsicht in die Art und Weise, in der Wirklichkeit überhaupt für uns zum Dasein gelangen kann, als ein auf der menschlichen Organisation beruhender und durch dieselbe sich vollziehender Vorgang, in welchem das in der Sinnesempfindung gegebene Material in einer Reihe von Entwickelungsstufen bis zu dem System von Begriffen bearbeitet wird, welches, an den sprachlichen Ausdruck gebunden, den Namen der wissenschaftlichen Erkenntnis erhalten hat. Es leuchtet ein, erstens, dass von einer Erkenntnis von etwas, was auch abgesehen von dieser Erkenntnis vorhanden sei, nicht die Rede sein könne; denn was wir erkannte Wirklichkeit nennen, ist ja nur eine Form, an die die Entstehung der Wirklichkeit für uns gebunden ist; zweitens, dass der sprachliche Ausdruck, in dem alle wissenschaftliche Erkenntnis gipfelt, nicht etwas bezeichnet, was auch ausserhalb dieser Bezeichnung ein Dasein hätte, sondern dass er die Wirklichkeit selbst sei, welche die Form des Wortes angenommen habe; denn wo sollte dasjenige zu suchen sein, was durch den sprachlichen Ausdruck bezeichnet würde, da ja der sprachliche Ausdruck nur ein bestimmtes Stadium des Prozesses ist, in dem sich von der Sinnesempfindung ausgehend eine Wirklichkeit bildet, wir aber von der Existenz von irgend etwas anderem ausser der Sinnesempfindung und diesem Vorgang schlechterdings nicht reden können. In der Wissenschaft wird also die Wirklichkeit nicht erkannt, da sie als ein der Erkenntnis zu unterwerfendes Objekt gar

nicht existiert; vielmehr wird sie hervorgebracht, und die Form, in der sie entsteht, ist die Sprache, indem der psycho-physische Vorgang, an den ihre Entstehung gebunden ist, sich in der Ausdrucksbewegung der Sprache vollendet. Läge in dem menschlichen Organismus, wie dies ja als möglich vorausgesetzt werden könnte, die Nötigung, jede erlittene Sinnesempfindung auf Grund dieses Vorgangs ausschliesslich zu dieser Form der Wirklichkeit auszubilden, so wäre allerdings die Wirklichkeit der wissenschaftlichen Erkenntnis die einzige, welche überhaupt für den Menschen vorhanden wäre; aber der menschliche Organismus ist thatsächlich mit viel reicheren Fähigkeiten ausgestattet. Die Sprache der Begriffe ist nicht die einzige Form, sondern nur eine unter mehreren Formen, in denen eine Wirklichkeit durch die Organisation der menschlichen Natur zum Dasein gelangen kann oder vielmehr gelangen muss. Wenn der in der Sinnesempfindung gegebene Ausgangspunkt aller geistigen Thätigkeit auch ein gemeinsamer ist, so endigen doch die Vorgänge, die in jenem Ausgangspunkte entspringen, keineswegs in einem gemeinsamen Ausdrucksmittel; und, da die menschliche Natur neben der Sprache noch eine Reihe anderer Ausdrucksbewegungen aufweist, die nicht weniger reich und wunderbar in ihrer Vollkommenheit ausschliesslich dem Menschen eigentümlich sind, wie die Sprache, so erkennen wir, dass in jeder Gattung dieser Ausdrucksbewegungen eine Form vorliegt, in der durch den Menschen die Wirklichkeit hervorgebracht wird.

Die Sprache ist schon seit geraumer Zeit unter dem Gesichtspunkte betrachtet worden, dass in ihr ein innerer Vorzug sich bis zu einer äusserlich wahrnehmbaren Bewegung steigert, die zur Ausdrucksbewegung dadurch wird, dass sie in anderen intelligenten Wesen Verständnis hervorruft. Betrachtet man andere Äusserungsformen der Menschen, wie uns dieselben in einem entwickelten Stadium in den mimischen Gebärden, den Tönen, den bildnerischen und malerischen Gestaltungen als die sogenannten Mittel der Kunst vorliegen, unter demselben Gesichtspunkte, so ist es nicht schwer einzusehen, dass in diesen Mitteln der Kunst, so gut wie in der Sprache der Wissenschaft die Wirklichkeit eine Form findet, in der sie sich gleichsam der Welt der inneren Vorgänge der Menschen entringt. Und auch die Sprache selbst ist keineswegs darauf beschränkt, die begriffliche Form der Wirklichkeit darzustellen; als eins der hervorragendsten Mittel künstlerischer Gestaltung ist sie eins der reichsten Ausdrucksmittel, in denen die menschliche Natur den ununterbrochenen Prozess, der von der Sinnesempfindung zu den höheren Formen des Seienden führt, beständig zu vollenden strebt. Es ist somit keinerlei Grund vorhanden, das Reich der Wissenschaft als das Reich der Wirklichkeit den verschiedenen Reichen der Kunst als Reichen der Einbildung gegenüberzustellen; vielmehr gebührt den Reichen der Kunst der Platz neben dem Reiche der Wissenschaft. Aus der unendlich komplizierten Werkstatt der geistig-körperlichen Organisation des Menschen geht das unaufhörlich zuströmende Material

der Sinnesempfindungen fortdauernd in mannigfachen Formen wieder hervor, und wenn die Wirklichkeit, die uns die Wissenschaft kennen lehrt, eine von diesen Formen ist, so tritt uns in den Welten, die von der Kunst hervorgebracht werden, nichts anderes entgegen, als andere demselben Boden entsprungene Formen der Wirklichkeit.

Findet man so den Unterschied zwischen einer dem Menschen zugeschriebenen Fähigkeit, die Wirklichkeit zu erkennen und anderen ihm beigelegten Fähigkeiten, vermöge deren er Welten, die nicht wirklich seien, gleichsam aus nichts hervorbringen könne, aufgehoben, so scheint damit überhaupt jeder Unterschied zwischen Wahrheit und Irrtum, zwischen Wirklichkeit und Einbildung unhaltbar geworden, und man sieht sich zu der Konsequenz gedrängt, dass alles gleichmässig berechtigt sei, was nur überhaupt im Menschen seine Entstehung finde. Und doch ist jene Unterscheidung keineswegs bedeutungslos geworden, wenn sie auch nicht mehr so wird gefasst werden können, dass allem, was der menschliche Geist hervorbringt, eine von diesen Hervorbringungen unabhängige Wirklichkeit als Richterin gegenüberstehe, die alles, was mit ihr übereinstimme, in das Reich der Wahrheit, alles, was nicht mit ihr übereinstimme, in das Reich des Irrtums verweise. Der Unterschied zwischen Wahrheit und Irrtum, zwischen Erkenntnis und Erdichtung beruht vielmehr, sobald man die Entstehung aller Wirklichkeit in eine Thätigkeit des menschlichen Geistes verlegt, einesteils auf Verschiedenheiten in der Art und Weise,

wie sich diese Thätigkeit vollzieht, anderenteils darauf, wie sehr der einzelne fähig ist, sich bei seinem geistigen Thun beständig die sinnliche Empfänglichkeit zu bewahren, anstatt sich, bei gleichsam geschlossenen Thoren der Sinne, in inhaltslose geistige Operationen zu verlieren. In beiden Beziehungen stehen sich aber Kunst und Wissenschaft gleich. Das Verhältnis ist nicht so, dass die Kunst ihrem Wesen nach Erdichtung, die Wissenschaft ihrem Wesen nach Wahrheit liefern müsse; vielmehr so, dass Kunst und Wissenschaft ihrem Wesen nach Wahrheit schaffen und dass beiden in ganz gleichem Masse die Gefahr jederzeit nahe liegt, in Einbildung und Erdichtung zu verfallen. In ganz übereinstimmender Weise lehrt die Geschichte beider, dass die grosse Schar der Schwachen dieser Gefahr beständig unterliegt, während es nur den seltenen Starken gelingt, ihr zu entgehen. Doch es ist hier nicht der Ort, auf diese Frage ausführlicher einzugehen.

Alle diese Bemerkungen über die Stellung, welche der Kunst in der modernen Weltanschauung gebührt, können natürlich nicht den Anspruch erheben, eine Angelegenheit von so weittragender Bedeutung auch nur in ihren allgemeinsten Umrissen irgendwie vollständig dem Leser nahe zu bringen. Indessen ist das wenige, was hier darüber gesagt werden konnte, hinreichend, um begreiflich zu machen, dass, wenn die angedeutete Auffassung des Wesens der Kunst Eingang bei den Menschen und namentlich bei denen fände, die das geistige

Leben beherrschen, jenen oben geschilderten auf Förderung der Kunst und des Kunstlebens gerichteten Bestrebungen aller Boden entzogen wäre. Denn jene Bestrebungen beruhen gerade auf der Annahme, dass es ein Reich der Kunst gebe, welches dem Reiche der Wirklichkeit gegenüberstehe. Auf Grund dieser Annahme meint man, dieses Reich sei schon da vorhanden, wo überhaupt Kunstwerke seien, und man erhebe sich in dieses Reich, indem man in irgend einer Weise sich mit den Kunstwerken beschäftige. Und daraus zieht man dann die weitere Folgerung, dass man den Interessen der Kunst diene, indem man einer der Kunst ermangelnden Zeit einen aus Bruchstücken und Reminiszenzen früherer Kunstthätigkeit zusammengeborgten Anschein künstlerischer Gestaltung verleihe, und dass man den Anteil an der Kunst fördere, indem man die mannigfachsten Arten der Beschäftigung mit den Kunstwerken ins Leben zu rufen und zu unterstützen suche. Fasst man hingegen die Kunst als eine der geistigen Thätigkeiten auf, bis zu denen die menschliche Natur Vorgänge zu steigern vermag, in denen sich in ihr und durch sie die ursprünglichen Thatsachen der Sinnesempfindung zu der Welt der Wirklichkeit gestalten, so leuchtet ein, dass Kunst nur da vorhanden ist, wo dieser Vorgang in entstehenden Kunstwerken wirklich diese Steigerung erfährt, und ferner, dass von einem allgemeinen Anteil an der Kunst nur da die Rede sein kann, wo die allgemeine Geistesrichtung nach der Seite dieses Vorgangs hinneigt und wo das Kunstwerk Verständnis findet,

weil es aus einem geistigen Prozesse hervorgeht, den alle, wenn auch in geringerem Masse und mit geringerem Erfolge, an sich selbst erleben.

Wenn nun die Kunst auf Grund dieser Auffassung aus ihrer geistigen Sonderstellung befreit würde und den ihr gebührenden Platz unter den ebenso positiven als ernsten Aufgaben des menschlichen Geistes erhielte, so würde es ganz selbstverständlich erscheinen, dass sie in Bezug auf ihre Unantastbarkeit und Unabhängigkeit dieselben Vorteile genösse, wie die Wissenschaft. Gleichwie es auf dem Gebiete der Wissenschaft als eine ganz ungeheuerliche Anmassung zurückgewiesen werden würde, wenn Leute, die selbst zu wissenschaftlicher Thätigkeit unfähig wären, es unternähmen, fordernd und bestimmend auf die Leistungen der Wissenschaft einzuwirken, so würde auch auf dem Gebiete der Kunst das Eindringen aller jener unberufenen Bestrebungen, die gegenwärtig mit dem Schein der Berechtigung auftreten, von vornherein unmöglich sein. Wenn man aber zu der Einsicht gelangt wäre, dass eine Förderung, die es als ihre Aufgabe betrachtete, für das Vorhandensein und für die Beschaffenheit der Kunst zu sorgen, nur von denen ausgehen könnte, die selbst produktiv thätig wären, so würde man mit Recht zu der Frage gelangen: ob denn überhaupt noch von einer Förderung der Kunst durch die Nichtkünstler die Rede sein könnte? In der That beschränkt sich das, was als die Aufgabe wirklicher Förderung der Kunst für den Nichtkünstler übrig bleibt, auf eine sehr bescheidene und

einfache Thätigkeit. Dieselbe hat zur Voraussetzung das feine und vorurteilsfreie Verständnis der künstlerischen Kraft, wo dieselbe auftritt, und den Willen, sich dieser Kraft unterzuordnen und ihr zu dienen, damit sie in ihrer Entwickelung weder durch die Ungunst der äusseren Bedingungen, noch durch den Mangel an entgegenkommender Teilnahme gehindert werde. Es ist schlimm, dass es heutzutage, wo es an Eifer für die Interessen und an Aufwand von Mitteln für die Kunst nicht fehlt, gerade an jenem Verständnis und an jenem Willen mangelt, durch die allein der Kunst wahrhaft genützt werden könnte. Denn da in einer Zeit, deren Kräfte sich nach ganz anderen Seiten hin entwickelt haben, die Zahl derer gering ist, die die künstlerische Kraft der menschlichen Natur in hervorragender Weise vertreten, so würde man der Zeit schon mit einem verhältnismässig geringen Aufwand an Mitteln und Kräften das Mass an wirklicher künstlerischer Bethätigung, dessen sie fähig ist, sichern können, während man so mit einem verschwenderischen Aufwand nur ein Zerrbild der Kunst herzustellen vermag.

MODERNER NATURALISMUS

UND KÜNSTLERISCHE WAHRHEIT.

1881.

Als auf dem Gebiete der Litteratur und der bildenden Kunst die realistische Auflehnung gegen Schulzwang und Überlieferung ihre ersten Thaten vollbrachte, konnten sich die vereinzelten Wagstücke revulutionärer Talente inmitten allgemeiner Missbilligung nur wenig Anerkennung, seltene Nachfolge erringen. Seitdem ist manches anders geworden. Die Produktion, mochte sie auch Scheu tragen, den realistischen Tendenzen bis zu ihren äussersten Konsequenzen zu folgen, hat sich doch manche Resultate der neuen Bestrebungen zu Nutze gemacht. Die Kritik, mochte sie auch ihren, der realistischen Doktrin prinzipiell entgegengesetzten Standpunkt nicht aufgeben, hat sich doch nach und nach zu einer bedingten Anerkennung verstehen müssen. Als im Laufe der letzten Jahre in Frankreich zwei der hervorragendsten Talente der realistischen Richtung, der Maler Courbet und der Schriftsteller Flaubert starben, konnte ohne Widerspruch das Zugeständnis gemacht werden, dass es zu einem grossen Teile den Werken dieser Beiden zu verdanken sei, wenn sich in den letzten Jahrzehnten ein beständiges Streben der Künstler nach genauer

Beobachtung der Natur und engem Anschluss an das Leben geltend gemacht habe. Aber man würde sich sehr täuschen, wenn man die Bedeutung der realistischen Bewegung damit erschöpft glaubte. Während man meinte, den Realismus gleichsam in allerhand Kanäle fassen und den verschiedensten Gebieten der Kunst zuführen zu können, war er selbst allmählich zu einer Flut angewachsen, die nunmehr unaufhaltsam emporsteigt und alles zu verheeren und zu bedecken droht, was in dem weiten Reiche der Kunst bisher Auge und Sinn erfreute. Es handelt sich nicht mehr um einzelne Versuche. Die Schulen der Realisten, Naturalisten, Impressionisten, Veristen gebieten über eine gewaltige Schar offener und geheimer Anhänger, über den Beifall eines weiten Publikums. An der Spitze steht eine resolute Schar radikaler Elemente, die, was als eine einzelne Richtung entstanden war, als alleiniges Kunstprinzip verkündigt und mit der Verachtung alles Hergebrachten die Überzeugung verbindet, dass ihr die Zukunft gehöre.

Es besteht ein tiefer innerer Zusammenhang zwischen dieser Bewegung und den allgemeinen geistigen Strebungen der Gegenwart. Die Kunst steht nicht an der Spitze des geistigen Leben unseres Zeitalters; nur im Gefolge erscheint sie derjenigen geistigen Tendenzen, die das Vorwärtsstreben der lebenden Generation darstellen. Die grossen Fragen der praktischen Gestaltung des Lebens auf der einen Seite, die Aufgabe einer immer erweiterten und vervollkommneten theoretisch-wissenschaft-

lichen Erkenntnis der Welt auf der anderen Seite sind es, welche den besten Teil der intellektuellen Fähigkeiten für sich in Anspruch nehmen und über alle Kraft der Leidenschaft verfügen.

Es geht ein nivellirender und ein unerbittlich positiver Zug durch die Welt. Lange hat die Kunst gebraucht, um dem Hange der Zeit auch ihrerseits zu folgen; nun ist aber auch für sie die Zeit der Romantik vorüber; mit gewaltigen Schritten sucht sie der vorangeeilten Zeit nachzukommen. Noch niemals, so lautet die Überzeugung der modernen Naturalisten, haben die Künstler die Natur in ihrem ganzen Umfange, in ihrer ganzen Nacktheit geschaut; noch niemals haben sie den Mut gehabt, sie unerschrocken so darzustellen, wie sie ist. Die gesamte Kunst der Vergangenheit ist eine Beschönigung, eine Verfälschung der Wirklichkeit. Jetzt erst, da die Menschheit anfängt, sich aus den Banden des Vorurteils und des Aberglaubens zu befreien, beginnt auch der Künstler die Fesseln abzustreifen, in denen ihn eine Jahrtausende alte Tradition festhielt, und seinerseits dem grossen, aller menschlichen Thätigkeit gesteckten Ziele, der Wahrheit, zuzustreben. Ganz ausdrücklich berufen sich die Wortführer der Schule auf die Errungenschaften des wissenschaftlichen Denkens. Sie beanspruchen für die Kunst dasselbe Recht, dieselbe Freiheit, sie erklären jeder Rücksicht den Krieg, die der Darstellung des Lebens in seinem allerweitesten Umfange hindernd, beschränkend in den Weg treten könnte; sie verspotten jede Regel, der die künstle-

rische Thätigkeit sich unterwerfen solle. Nicht eine neue Entwickelungsphase der künstlerischen Thätigkeit wird durch diese radikalen Prinzipien bezeichnet, vielmehr besinne sich die Kunst, nachdem sie bisher gleichsam im Stadium der Kindheit ziellos umhergeirrt sei, endlich auf den ganzen Ernst ihrer Aufgabe und beginne nun eigentlich zum ersten Male Kunst im wahren, des aufgeklärten Menschen würdigen Sinne zu sein.

Zola in seiner Charakteristik Balzacs bezeichnet die Zeit, da dieser auftrat, als diejenige, wo die klassische Litteratur im Absterben begriffen gewesen sei, wo sich in der erweiterten Form des Romans das Werkzeug gebildet habe für die umfassende Untersuchung, der der Geist der neuen Zeit die Geschöpfe und die Dinge zu unterwerfen begonnen habe. Er sieht in dem Werke Balzacs die glänzendste Bestätigung der modernen geistigen Entwickelung und rühmt von ihm, dass er die Lüge der alten Gattungen der Dichtkunst getötet, die Zukunft begonnen habe. In einer seiner kritisch-polemischen Schriften, wo er die Anhänger der naturalistischen Schule gegen die abfälligen Urteile, gegen die Beschimpfungen in Schutz nimmt, denen sie von seiten der Romantiker ausgesetzt seien, bezeichnet er jene als die Arbeiter der Wahrheit, diese als die Arbeiter des Ideals. Er wirft den Romantikern vor, dass sie sich auf ein Dogma, auf den Glauben an einen Gott, auf die Annahme eines Ideals stützten; von den Naturalisten rühmt er, dass man sich mit ihnen auf dem Boden des Positivis-

mus fühle. Der Naturalismus sei die Litteratur eines Zeitalters der Wissenschaft, das nur an Thatsachen glaube. Im Oktober 1879 veröffentlichte Zola im Voltaire seinen bekannten Aufsatz „Le roman expérimental"; hier schildert er, wie die moderne, auf das Experiment gegründete naturwissenschaftliche Methode, allmählich von der unorganischen zu der organischen Natur aufsteigend, den Mechanismus der Vorgänge nachweist; er sieht voraus, dass man dieselbe Methode auch auf die Vorgänge in Gemüt und Geist des Menschen ausdehnen müsse und betrachtet den noch in seinen Anfängen befindlichen, aber zu grosser Zukunft berufenen, auf das Experiment gegründeten Roman als die unserem wissenschaftlichen Zeitalter angemessene Litteratur; er stellt ihn ausdrücklich der klassischen und romantischen Litteratur gegenüber, welche einem Zeitalter der Scholastik und der Theologie entsprochen habe.

Nicht weniger charakteristisch lauten mancherlei Aussprüche, die von Courbet berichtet werden; er bezeichnet sich als den aufrichtigen Freund der wahren Wahrheit; den jungen Malern, die ein Atelier unter seiner Direktion eröffnen wollten, verkündigt er, dass die Malerei in nichts anderem bestehen könne als in der Darstellung von Gegenständen, die der Künstler sehen und greifen könne. Er konnte in Zorn geraten, wenn ihm nur vom Ideal, als der Aufgabe der Kunst, gesprochen wurde.

„Das Wesen des Realismus", so lautete sein Bekenntnis, „ist die Negation des Ideals; zu dieser haben mich seit fünfzehn Jahren meine Studien hin-

geführt, und noch niemals bis zum heutigen Tage hat irgend ein Künstler sie kategorisch zu behaupten gewagt."

Mag man einer so konsequenten Formulierung der neuen Lehre auch nur bei ihren extremen Vertretern begegnen, so ist der Sinn, der aus jenen Äusserungen spricht, doch ein sehr verbreiteter; Beweis genug sind die Zustände, die sich in den germanischen so gut, wie in den romanischen Ländern, in den redenden und bildenden Künsten immer mehr herausbilden. Und was steht der unwiderstehlichen Macht dieser Bewegung entgegen? Bildung und Geschmack, ein auf Überlieferung und Herkommen ruhender geistiger Zustand haben nicht die Widerstandskraft einer staatlichen und gesellschaftlichen Organisation. Denn der Mensch weiss die Güter, von denen sein materielles Wohl abhängt, besser zu verteidigen und ungeschmälerter auf seine Nachkommen zu überliefern als seinen geistigen Besitz.

Ist dem nun so, befinden wir uns wirklich inmitten einer Epoche, in der eine ganze Welt des künstlerischen Lebens durch das unaufhaltsame Erstarken und Umsichgreifen einer grossen, alles durchdringenden, alles erschütternden, alles umgestaltenden Bewegung mit dem Untergange bedroht ist, so drängen sich dem Beobachter und Beurteiler geistiger Vorgänge zwei Fragen auf. Liegt nicht die Rechttertigung für das oppositionelle Auftreten jener leidenschaftlich entschlossenen Richtung in den Zuständen, die sich in der künstlerischen Produktion sowohl wie

in der künstlerischen Bildung und ästhetischen Kritik in unserem Jahrhundert herausgebildet haben? Und zweitens, wenn es sich herausstellen sollte, dass die neue Richtung in ihrem Zerstörungswerk nur das zu vernichten suche, was der Vernichtung wert gehalten werden müsse, kann ihr dann auch das höhere Zugeständnis gemacht werden, dass sie das zu halten berufen sei, was sie so anspruchsvoll verspricht?

Ziehen wir zunächst die künstlerische Produktion in Betracht, so ist es kein ganz gerechter Vorwurf, wenn man der Zeit im allgemeinen die künstlerische Begabung abspricht. Auch wer sich nicht von dem Glanze blenden lässt, mit dem die Urteilslosigkeit der tonangebenden Klassen scheinbare und untergeordnete Begabungen umgiebt, wird doch anerkennen müssen, dass dem verständigen Blick sich oft gerade da, wo sich die Aufmerksamkeit der Welt nicht hinlenkt, das Vorhandensein echter und feiner künstlerischer Kraft enthüllt. Aber auf eine lange Zeit, in der die gesamte künstlerische Produktion von allgemeinen Strömungen getragen und von hervorragenden führenden Kräften zusammengehalten wurde, ist eine Zeit gefolgt, in der die produzierenden Kräfte jeglicher Führung entbehren. Die Welt des künstlerischen Schaffens, die sonst bei allem Reichtum als ein Ganzes aufgefasst werden konnte, erscheint jetzt wie in Tausende von Trümmern zerschlagen. Jetzt erst hat die Zeit des Epigonentums begonnen. Alle die Kräfte, die an ein selbständiges, der Zeit eigentümliches grosses Streben sich nicht anlehnen können, suchen in

ihrer Vereinzelung irgendwo in der Vergangenheit einen Halt.

Alle Wege, die die Kunst jemals gegangen, werden ausgespürt; und waren es grosse Geschlechter gewesen, die diese Wege gefunden und gebahnt hatten, so sind es jetzt kleine Nachkommen, die sich gross dünken, wenn sie auf denselben Wegen wandeln. Wie ein Bann lastet diese Zersplitterung auf allem Schaffen. Ist es zu verwundern, wenn starke Geister auftreten, die diesen Bann zu sprengen suchen? Sind sie zu verdammen, wenn sie sich zu retten suchen vor jenem Schicksale der Vereinsamung, welchem ein vereinzeltes künstlerisches Bemühen rettungslos verfällt? Sie wollen nicht Epigonen sein und sich nicht dazu resignieren, dass ihre Begabung sich in einem engen Kreise und an beschränkten Aufgaben verbrauche; sie fühlen Kraft genug in sich, um die Produktion aus ihrer Zersplitterung zu retten, um die schaffenden Kräfte um eine einzige grosse Aufgabe zu versammeln und so der Kunst zugleich mit einem neuen Ziele auch eine erneute Bedeutung zu verleihen.

Die Folge aber jener Zersplitterung ist es, dass die Kunst allmählich in Unwahrheit verfallen ist. Freilich ist das Verhältnis heutzutage ein anderes, als in jenen früheren Epochen, als Rückkehr zu Natur und Wahrheit das Losungswort derer war, die eine neue Zeit heraufführten. Erstarrung in Manier und Unnatur, bewusste Abwendung von der Natur ist nicht das, was der gegenwärtigen Produktion im allgemeinen zum Vorwurfe gemacht werden kann.

Es sind andere Arten der Unwahrheit, welche den Widerspruch herausfordern. Affektation ist jenes gesamte öffentliche und private Kunsttreiben, jene künstlich durch Nachahmen und Entlehnen aus allen schaffensreichen Zeiten hergestellte künstlerische Maske, in der eine Zeit einhergeht, der eine eigene künstlerische Physiognomie versagt ist. Männlicher erscheint es und aufrichtiger, gegen jenen Trug zu protestieren und mit wenn auch noch so grellen Farben zu zeigen, wie die Zeit eigentlich aussieht, was sie aus ihren eigenen Kräften hervorzubringen vermag. Affektation ist aber das Kennzeichen nicht nur jenes äusserlichen Kunstlebens; ihr verfällt die gesamte Produktion, wenn sie nicht von allgemeinen, sich von selbst darbietenden Aufgaben zusammengehalten und getragen wird. Denn nun sind die Künstler in die Notwendigkeit versetzt, zu suchen, und wer suchen muss, der zeigt dadurch von vornherein, dass er das einfach Natürliche, Selbstverständliche, was nicht gesucht zu werden braucht, entbehrt und nur das Entlegene, das Aussergewöhnliche finden kann. Es hat etwas Verzweifeltes, zu sehen, wie die künstlerischen Triebe und Kräfte, in Ermangelung eines ihnen durch Zeit und Umstände gegebenen Gebietes, ratlos nach irgend einem Boden suchen, auf dem sie sich entwickeln können. Das Suchen nach Stoffen ist eine der verhängnisvollsten Notwendigkeiten, in welche ein werdelustiges künstlerisches Streben sich versetzt finden kann. Unausbleiblich ist es, dass dem Stoffe eine affektierte Wichtigkeit und Bedeutung zu teil wird, und wenn

das der unbedeutenden und unlauteren künstlerischen Kraft willkommenen Vorschub leistet, so ist es für den hervorragenden Künstler das leidige Hindernis, welches ihm die Möglichkeit einer rein künstlerischen Wirkung verkümmert.

Was wird dem Publikum in Poesie und bildender Kunst alles vorgeführt, wie wird seine Wissbegierde, seine Neugierde, sein eingebildetes geschichtliches und kulturgeschichtliches Interesse, seine archäologischen Neigungen und anderes mehr ausgebeutet! Es ist ein Wetteifern, wer ein neues Stoffgebiet entdeckt, auf welches er das Interesse möglichst weiter Kreise konzentrieren kann. So entstehen alle die Moderichtungen in der heutigen Produktion, die wechseln und sich ablösen gemäss dem ebenso schnell erschöpften wie leicht erregten Anteil der grossen Masse.

Derselbe Umstand, der in den unteren und mittleren Sphären diese ganze Welt des künstlerischen Scheines und Truges hervorruft, wird aber unwillkürlich und unausweichlich auch den höchsten und ernstesten Begabungen verderblich. Was sich ihnen in ihrer Zeit und in der sie umgebenden Welt nicht von selbst darbietet, das müssen sie anderswo suchen, und in dieser notgedrungenen Entfernung von dem Bewusstsein der Welt, der sie angehören, in der Entfremdung von dem grossen geistigen Besitz, der das Gemeingut ihrer Zeitgenossen ist, liegt die unverschuldete Affektation, die oft unbewusste Unwahrheit ihrer Leistungen. Sie flüchten zu den grossen Vorbildern der Ver-

gangenheit und machen sich zu Schülern einer Zeit, der man hätte angehören mögen, die man aber nicht zurückrufen kann. Sie retten sich in Vorstellungskreise, die keine Macht mehr über den Menschen besitzen, sie fühlen sich vereinsamt und unverstanden und anstatt der Welt anzugehören, suchen sie sich eine kleine Welt zu bilden, die ihnen angehört. Sie stehen nicht an der Spitze ihrer Zeit, sondern ausserhalb derselben.

Es ist sehr bezeichnend, dass heutzutage vorzügliche Leistungen, namentlich auf poetischem Gebiete, solchen gelungen sind, die, einem beschränkten Kreise angehörend, sich in diesem ausgelebt haben. Man denke an Erscheinungen, wie Reuter und Keller. Ihre Leistungen ruhen auf einem positiven Boden, sind natürlich und gesund emporgewachsen, ihnen gleichsam zugewachsen, sind durchaus wahr und, wenn ihre Bedeutung auch eine beschränkte ist, so sind sie doch innerhalb dieser Beschränkung unmittelbar verständlich. Sobald sich aber die künstlerische Kraft auf dem grossen Schauplatz der Welt befindet, sobald sie es versucht, teilzunehmen an dem Kämpfen und Streben der grossen Zeitmächte, sobald sie das Leben der Zeit mitleben will, um aus ihm die Kräfte zu dem eigenen Dasein zu gewinnen, fühlt sie keinen Boden mehr unter sich und muss sich erst künstlich einen Boden suchen, auf dem sie Fuss fassen kann. Man kann darum das Unternehmen jener Naturalisten nicht unerklärlich, ja sogar nicht ungerechtfertigt finden. Sie wollen auf eigenen Füssen stehen und sie sind zu-

gleich entschlossen, mit ihrem Wollen und Denken der Zeit anzugehören, in der sie leben. Sie zerstören rücksichtslos jene ganze Welt eines innerlich unwahren Schaffens und behandeln die idealen Stätten, die sich ein höheres künstlerisches Bedürfnis gegenüber einer feindlichen realen Welt bewahrt hat, als eine Zuflucht für überwundene Irrtümer und veraltete Vorurteile. Sie stellen den Künstler wieder auf den Boden der ihn umgebenden Welt und mitten in seine Zeit hinein. Sie zeigen ihm das Leben wie es ist und verlangen von ihm nichts anderes, als dessen getreue Darstellung. Sie sehen das Leben vor sich, und diese Thatsache ist ihnen genügend; sie fragen nicht und urteilen nicht, wie es anders und besser sein könnte und sollte; sie versenken sich in seine Betrachtung und sein Studium und haben so den grossen unerschöpflichen und zugleich einzigen Stoff gefunden, der niemals veraltet, der das Gemeingut des allgemeinsten Verständnisses ist, der, sobald er nur einmal entdeckt ist, sich als der naturgemässe und selbstverständliche darbietet und nicht gesucht zu werden braucht.

Aber das naturalistische Prinzip wendet sich nicht nur gegen eine Produktion, die auf ihm ganz entgegengesetzten Anschauungen ruht; es dringt auch da auf seine volle Durchführung, wo es zwar anerkannt wird, aber doch nur zu einer bedingten Anwendung gelangt. Hier nun erscheint es doppelt im Recht. Es giebt einen uneingestandenen halben Naturalismus, der aller Berechtigung entbehrt. Es ist nur Zaghaftigkeit, Schwäche, falsche Scham, was

jene verstohlenen Naturalisten hindert, das mit Bewusstsein und Offenheit zu thun, wozu sie sich doch getrieben sehen. Es ist ein Verdienst, das künstlerische Bestreben aus dem Banne von Rücksichten zu befreien, die eines inneren künstlerischen Grundes entbehren. Hat sich aber der Naturalismus erst von aller Rücksicht emanzipiert, so sieht er sich durch sein eigenes Prinzip unaufhaltsam vorwärts gedrängt. Jeder Folgende wird den Vorhergehenden zu überbieten suchen, indem er immer mehr und mehr der natürlichen Lebensvorgänge in den Kreis der Darstellung zieht, indem er seine Darstellung immer treuer, immer unverblümter zu machen bestrebt ist.

Es ist die Zuversicht der jungen Schule, dass sie, die ihre steigende Entwickelung in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gefunden hat, das zwanzigste und wohl noch einige folgende Jahrhunderte beherrschen werde. Wenn sie auf die Stellung und auf die Ausbreitung sieht, die sie in verhältnismässig kurzer Zeit den älteren Richtungen der Produktion gegenüber erlangt hat, so mag sie in ihrer Zuversicht wohl bestärkt werden. Neben der Produktion steht aber noch eine andere Macht, mit der sich jede neue Erscheinung auseinanderzusetzen hat. Die naturalistische Bewegung musste erst zu einer gewissen Bedeutung heranwachsen, ehe es deutlich zu Tage treten konnte, welche Schranken ihr in der gesamten geistigen Verfassung der Gesellschaft entgegenstehen, was sie zu überwinden hat, um an die Stelle des flüchtigen

Beifalls einer urteilslosen Menge den dauernden Besitz einer unbestrittenen Anerkennung zu setzen. Wir haben uns sagen müssen, dass ihr in ihrem Widerspruche gegen die herrschenden Zustände auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens die Berechtigung nicht abzusprechen sei; wir müssen sie in diesem zweiten Kampfe beobachten und zusehen, ob dem herkömmlichen Verhältnis, in dem die Welt zur Kunst steht, mehr berechtigte Widerstandskraft gegen ihre radikalen Ansprüche innewohnt, als den bisher herrschenden Kunstrichtungen selbst.

Wenn man sich der Wahrnehmung nicht verschliessen kann, dass sich die künstlerische Produktion in tausend Nebenwege vereinzelt, so wird man auch der anderen Wahrnehmung beipflichten, dass der Anteil des Publikums an den künstlerischen Leistungen nicht von einheitlichen grossen Impulsen belebt wird. Die Kunst ist dem Schicksal verfallen, ein Gegenstand des Genusses, nicht des Bedürfnisses zu sein. Und welcher Art des Genusses! Es herrscht in denjenigen Sphären, in denen einiges künstlerische Interesse zu den Requisiten eines verfeinerten Daseins gehört, eine gewisse geistige Blasiertheit; die heftigeren, tiefer gehenden Erregungen bleiben meist den Fragen des materiellen Interesses vorbehalten. Daher ein gewisses Verhalten den künstlerischen Leistungen gegenüber, welches bei allem scheinbaren Anteil, bei aller wirklichen Bereitwilligkeit zu materiellen Opfern doch denjenigen zur Verzweiflung treiben kann, der seine ganze Existenz für sein Streben einsetzt. Denn es ist kein Miterleben des

künstlerischen Thuns, aus dem allein Verständnis und mit dem Verständnis Interesse erwachsen kann, sondern nur ein Entgegennehmen der fertigen Leistung. Die Begeisterung, die den Menschen konzentriert und in einer bestimmten Richtung fortreisst, erscheint ersetzt durch eine behagliche Genusssucht, die allem etwas abzugewinnen weiss. An Stelle der Überzeugung ist es die Laune, welche die Wahl bestimmt. Eine beständig wechselnde Vorliebe kann in jeder neuen Erscheinung immer nur wieder eine neue Mode erkennen, die eine Zeitlang die künstlerische Genussfähigkeit befriedigen, sie dann übersättigen und einer neuen Mode den Platz einräumen wird. Wohl mögen ernsthafte Begabungen jede Berührung mit diesen Sphären zu vermeiden suchen, die Ausbeutung derselben denen überlassend, die im Grunde keinen höheren Anspruch machen, als einer Liebhaberei zu genügen; nur zu häufig aber müssen sie die Erfahrung machen, dass in der geistigen Verfassung derjenigen Klassen, die nun einmal das grosse Publikum für die Erzeugnisse der künstlerischen Thätigkeit bilden, ein unüberwindliches Hindernis für jeden dauernden und allgemeinen Aufschwung liegt. Wer nicht verborgen und gänzlich vereinsamt bleiben will, der sieht sich auf jenes Publikum angewiesen und, indem er der Gefahr zu entgehen sucht, seine Kraft und Schaffenslust durch den Mangel an Teilnahme versiegen zu sehen, gerät er in die nicht geringere Gefahr, das Werk, an dem der ganze Ernst und der ganze Wert seiner Natur teil hat, der Seichtig-

keit, Oberflächlichkeit, Frivolität preisgegeben zu sehen.

Vergegenwärtigt man sich das, so kann man einer Bewegung die innere Berechtigung nicht absprechen, die sich mit Entschiedenheit und Mut gegen solche Zustände auflehnt. Der Versuch wenigstens ist gemacht, die Kunst aus den Händen anspruchsvoller und im Grunde gleichgiltiger Liebhaberei zu erlösen, sie auf den grossen Schauplatz des Lebens zurückzuführen. Ist es doch die ausgesprochene Absicht jener Neuerer, nicht der Unterhaltung, nicht dem Vergnügen dienen zu wollen; vielmehr indem sie die Wahrheit und nur die Wahrheit als ihr Ziel hinstellen, versuchen sie, ihrer Aufgabe den höchsten Ernst zu verleihen, den nur überhaupt ein menschliches Unternehmen haben kann. Sie wenden sich nicht an jene überfeinerten Klassen, die nur vorübergehender Aufregungen fähig sind; sie wollen ein Werk schaffen, welches sich an das allgemeinste Interesse wendet und durch die Leidenschaft und die Begeisterung, aus denen es hervorgegangen ist, die Masse derer fortreisst, die der Leidenschaft und der Begeisterung noch fähig sind.

Kämpft die emporstrebende Richtung gegen die innere Teilnahmlosigkeit des breiten Kunstpublikums, so befindet sie sich auch in entschiedenem Widerspruch gegen die Formen, die das Verhältnis zur Kunst in dem engeren Kreise derer angenommen hat, die aus der Kunst den besonderen Gegenstand ihres Interesses machen. Hier begegnet sie entweder einer vornehm resignierten Abwendung von allen

modernen künstlerischen Bemühungen oder der Anmassung, die Produktion einer fremden Autorität unterwerfen zu wollen.

Freilich ist es nur durch das Einleben in jene vorzüglichsten, aus früheren Zeiten auf uns gekommenen Werke möglich, sich das höchste Verständnis für die Leistungen der künstlerischen Fähigkeit zu erwerben. Und kann man dann denen, die dies erreicht haben, einen Vorwurf machen, wenn es ihnen unmöglich erscheint, das überhaupt als eine Welt der Kunst anzuerkennen, was durch einen so weiten Abstand von derjenigen Welt der Kunst getrennt ist, zu der sie den Zugang gewonnen haben? Aber das Studium der Kunstwerke soll mehr geben als Urteil, mehr als eine gesteigerte Empfindung für die bewundernswerten Leistungen der höchsten künstlerischen Kraft; es soll hinter den Kunstwerken jene Kraft selbst erkennen lehren. Höher als alle Leistungen, die vergänglich sind und veralten, steht die menschliche Natur, die in jeder Generation wieder jung wird. Sie ist es, die sich zu allen Zeiten nach allen Seiten ausleben muss, wenn auch in ihrem reichen und wechselvollen Leben bald die eine, bald die andere Seite sich kräftiger und glänzender hervorthut. Dann aber begreift man, dass die Kraft sich als Kraft fühlt und nicht vergleicht, dass sie leben will, weil sie da ist, und sich auflehnt gegen jene, die alles vornehm ignorieren, was nicht den höchsten Begriffen der Kunst entspricht. Man begreift, dass die Kraft, die vorwärts strebt, die Raum haben will für ihre

eigene Entwickelung, sich rücksichtslos gegen das Alte in Geltung zu setzen sucht, dass sie sich bis zur Geringschätzung, bis zur Verachtung des Alten getrieben sieht, da dieses ihr als Hemmnis ihrer eigenen Entfaltung entgegentritt.

Ist es die radikale naturalistische Schule, welche die Berechtigung des künstlerischen Schaffens jenen gegenüber wahrt, welche der Gegenwart diese Berechtigung bestreiten, so ist sie es auch, welche aller unberechtigten Kritik am rücksichtslosesten spottet und für die Freiheit und die Selbständigkeit der Kunst eintritt.

Der gewöhnlichen Tageskritik gegenüber bedarf es freilich kaum einer ausdrücklichen Auflehnung; gewohnt nur an dem Hergebrachten sich zu erproben, die vorkommenden Erscheinungen in ihre Rubriken einzuordnen, ist sie durch das Auftreten einer so radikalen Neuerung desorientiert. Ihr gegenüber wird eine Produktion, der nur einige Kraft innewohnt, auf die Dauer immer im Recht bleiben. Einer nachdrücklicheren Verwahrung bedarf die produktive Kraft gegenüber der Autorität, die ihr im Namen des guten Geschmacks entgegentritt. Mit keinem Ausdruck kann mehr Missbrauch getrieben werden, als mit diesem. Das, was man anspruchsvoll so zu nennen pflegt, ist in der Regel doch nur ein unklares Gemisch von Gewohnheiten und hergebrachten Meinungen. Es beruht auf der Autorität dessen, was durch eine bereits erworbene Anerkennung geheiligt ist, sich Anerkennung nicht erst zu erwerben braucht. Es kennzeichnet sich

durch eine übermässige, unfruchtbare Pietät für das Vorhandene, die allem Unproduktiven eigen ist, und versagt jeder Erscheinung den Beifall, die sich nicht durch ein überliefertes Vorbild zu rechtfertigen vermag. Dieser gute Geschmack ist der Tod für alle Produktion; ihr ist Freiheit und Spielraum vor allem nötig. Es ist ein Beweis von Ursprünglichkeit und Kraft, wenn Künstler auftreten, die alle jene Fesseln sprengen. Wenn man vor die Alternative gestellt ist, denen beizupflichten, die, jeder produktiven Fähigkeit ermangelnd, nur ängstlich besorgt sind, dass das unangetastet gewahrt bleibe, was sie als eine geistige Errungenschaft, als einen geistigen Besitz ansehen, oder denen, die im Gefühl ihrer produktiven Kraft den Besitz geringachten, wenn er nicht zu neuem Besitze führt, die jeder Zeit bereit sind, die Vergangenheit preiszugeben, weil sie in sich selbst die Gewähr einer Zukunft haben: auf welche Seite möchte man sich wohl wenden? Auch ist es im Grunde nur eine Frage der Zeit, ob jener gute Geschmack einer künstlerischen Erscheinung, welche ihm Hohn spricht, Widerstand leisten kann. Das Leben hat eine unwiderstehliche Macht, und während alle, die schaffen, wenn sie auch zugleich zerstören, dem Leben angehören und mit ihm vorwärts schreiten, treten diejenigen, die an dem Bestehenden festzuhalten suchen, allmählich aus dem unaufhaltsam sich erneuernden Leben heraus, bleiben zurück, vereinsamen, um endlich ganz zu verschwinden. Jede Zeit hat solche Reste ihrer eigenen Vergangenheit, sie gehören den oberen

Schichten der Bildung, niemals aber den treibenden entwickelungsfähigen Elementen an, sie vermögen den Gang der Zeit weder aufzuhalten noch zu lenken.

Das Auftreten jener naturalistischen Bestrebungen enthüllt aber noch ganz andere Gegensätze, als jene mehr der Oberfläche der Bildung angehörenden. Der geistige Zustand einer Zeit ruht auf tieferen und festeren Grundlagen. Indessen wenn es altgeheiligte Bildungsmächte sind, die sich dem Vordringen jener jungen radikalen Scharen entgegenstellen, so sind doch auch die Triebfedern dieser nicht bloss individuelle Willkür und Übermut; vielmehr sind es auch hier Überzeugungen; es sind neue geistige Mächte, in deren Namen der Kampf geführt wird. Das ist bei dem ganzen Streit der eigentlich wichtige und wesentliche Punkt; denn hier erscheint er nicht als ein müssiger Schulstreit, sondern als das Zeichen eines Gegensatzes, der nicht nur Generationen, sondern Zeitalter zu trennen geeignet ist.

Würde von der neuen Schule die Forderung der Naturwahrheit als eine Forderung neben oder über jenen mannigfaltigen Forderungen geltend gemacht, welche von jeher an die Kunst gestellt worden sind, so würde damit weder etwas Neues geschehen, noch würde der uralte Streit der Ästhetiker dadurch um einen Schritt dem Austrage näher gebracht. Das Neue in der Doktrin des modernen Naturalismus, das, was dieselbe von allen früheren Theorien unterscheidet, besteht darin, dass sich durch sie der Streit um das Wesen der Kunst auf

einen neuen höheren Standpunkt verlegt findet. Denn der Widerspruch jener Neuerer richtet sich nicht gegen bestimmte Forderungen der Ästhetik, sondern gegen die Voraussetzung selbst, unter der es überhaupt möglich geworden ist, die künstlerische Thätigkeit bestimmten Forderungen zu unterwerfen. Diese Voraussetzung aber findet sich in einer Weltanschauung, die, so alt sie sein mag, doch immer nur eine menschliche Anschauung und als solche dem Wechsel, der Vergänglichkeit ausgesetzt ist. Es ist die im naiven Volksbewusstsein erzeugte, in Mythologie und Religion grossgezogene, in der philosophischen Spekulation zu ihrer höchsten Form ausgebildete Anschauung von dem Abfall der Welt von einem Ideale und von der ihr in allmählichem Fortschritte bestimmten Rückkehr zu demselben. Es ist das synthetische Bedürfnis des Menschen, welches ihn anleitet, die Welt, das Leben des Menschengeschlechtes als ein Ganzes, Planmässiges, nach einer Bestimmung sich Entwickelndes aufzufassen. Es kennzeichnet sich dadurch eine Denkweise, die eine überaus grosse Rolle in der Geschichte des menschlichen Geistes gespielt, Völker und Zeitalter beherrscht hat.

Es kann sich hier nicht darum handeln, die unendlichen Formulierungen, in die jene Anschauung eingegangen ist, den umfassenden Kreis von geistigen Fragen, in denen sie ihre Wirkung bewiesen hat, auch nur anzudeuten. Es handelt sich hier nur um ihren Einfluss auf die Auffassung der künstlerischen Thätigkeit. Hier hat sie sich in sehr früher Zeit

wirksam erwiesen, um der künstlerischen Fähigkeit die Bedeutung eines Mittels, eines Werkzeugs zu geben. Es hat sich die Ansicht herausgebildet, dass die Kunst einen ganz bestimmten Teil der dem menschlichen Geschlecht gestellten Aufgaben zu lösen habe. Die Kunst erschien an dem grossen Erlösungswerke beteiligt, welches den eigentlichen Inhalt des Lebens der Menschheit ausmachen und sich mit Hilfe der grossen Mächte, von denen eben die Kunst die eine sei, in einer allmählich aufsteigenden Entwickelung vollziehen solle.

Da das der Menschheit gesteckte Ziel nirgends gegeben war als im menschlichen Geiste, so war es kein ein für allemal feststehendes Ziel, sondern dem Wechsel der Annahmen und Auffassungen unterworfen. Je nachdem es sich in der Meinung der Menschen gestaltete, musste auch die spezielle Aufgabe der Kunst eine andere werden. So weit haben gerade in jüngster Zeit die Meinungen über diese Aufgabe auseinandergehen können, dass den einen zufolge die Kunst den ihr zufallenden Anteil an dem grossen Werke des menschlichen Geistes bereits gelöst habe und verschwinden könne, während die anderen in der Kunst gerade eine von den Mächten erblicken, die das Menschengeschlecht, welches seiner Aufgabe nur zu leicht uneingedenk werde, zu dieser zurückzuführen und bei ihr zu erhalten geeignet sei. Trotz ihres schroffen Gegensatzes kommen diese Ansichten doch eben darin überein, dass die künstlerische Thätigkeit durch einen Zweck bestimmt sei, welcher nicht von ihr abhänge, dass sie gleichsam

der Kontrole einer Macht unterworfen sei, welcher es obliege, dafür zu sorgen, dass sie ihrer Pflicht genüge.

Die Wissenschaft hat einen langen Kampf um ihre Befreiung gekämpft. Wie ein Bann haben auch auf ihr die Nachwirkungen jener Weltanschauung gelegen. Wohl mögen sie sich auch heute noch hier und da fühlbar machen; aber auf dem Gebiete wissenschaftlicher Erkenntnis ist doch der künstliche Bau, den eine vielleicht allzu kühne Philosophie aufgeführt hatte, allmählich in Trümmer gegangen. Die Weisheit des Menschen ist heutzutage die, weniger nach einer Bestimmung und einem Plane zu fragen, die ausserhalb seiner Erfahrungssphäre liegen, als vielmehr die Aufgaben zu erfassen, die um ihn liegen, an ihnen seine Fähigkeiten zu erproben und zu entwickeln. Denn er weiss, dass er dadurch eben seine Bestimmung erfüllt und dass das, was er einen Plan nennen könnte, doch immer erst hinterher in das vergangene Leben gelegt werden könne.

Während in Wissenschaft und Leben dieser realistische Sinn sich immer weiter verbreitet, immer mehr erstarkt, meint man, die sogenannten idealen Güter um so eifriger vor ihm bewahren zu müssen. Unter ihnen steht die Kunst obenan. Hierher hat sich jene ältere Sinnesart geflüchtet, nachdem sie sich nach und nach aus allen Positionen im Leben und im Wissen vertrieben gesehen hat. Mit Eifer und Hartnäckigkeit verteidigt sie die Kunst gegen jeden Angriff, der auf ihre bisherige Stellung unternommen wird; und es gelingt ihr in der That in-

mitten einer grossen Bewegung des geistigen Lebens, in der die Befreiung der geistigen Arbeit errungen wird, ein ganzes grosses Gebiet dieser geistigen Arbeit unter ihrem Banne zu halten. Wird doch noch heute dem Reiche der Wirklichkeit das Reich der Kunst gegenübergestellt als ein solches, in dem der Mensch einem Ideale sich zu nähern suche, ein Ideal zu erreichen strebe, welches über der Wirklichkeit sei. Daher noch heute der Streit der Meinungen über die eigentliche Natur dieses vorausgesetzten Ideales, die Verschiedenartigkeit der Forderungen an die künstlerische Thätigkeit, der Gesetze für dieselbe, welche aus den Ansichten über ihre Aufgabe abgeleitet werden, kurz, der ganze Apparat einer anspruchsvollen und engherzigen Ästhetik.

Hier zeigt sich nun die eigentliche Bedeutung der naturalistischen Bewegung. In ihr vollzieht sich die Emanzipation der Kunst aus der Bevormundung durch eine fremde Autorität. Indem sie rücksichtslos mit den alten idealistischen Anschauungen bricht, macht sie allen Streit der Ästhetik müssig, alle Forderungen der Ästhetik gegenstandslos. Während die Mächte, die das sogenannte ästhetische Leben bisher beherrschten, sie gering achten oder verdammen als in ihre Welt nicht gehörig, hat sie diese zusammenbrechende Welt bereits verlassen und sich selbst zu einer Macht in einer Welt gemacht, die auf ganz neuen geistigen Grundlagen ruht. In der radikalen naturalistischen Richtung tritt die künstlerische Thätigkeit in die grosse

geistige Bewegung ein, die eine neue Welt von einer alten auf immer trennen zu wollen scheint. In dieser verlässt sie das Reich der Einbildungen und Träume und fordert ihren Platz auf dem festen Boden der Wirklichkeit. Sie will nicht mehr Mittel sein für fremde Zwecke, sie will von jedem Zwange befreit sein; ihre ganze Vergangenheit erscheint ihr wie mit Fesseln belastet und von allerhand Schranken eingeengt. Nun erst erscheint sie sich frei. Nicht mehr geblendet von Vorurteilen, nicht mehr irre geleitet von falschen Zielen, meint sie zum ersten Male die Welt, die wirkliche Welt zu erblicken und sieht in ihr eine unendliche Aufgabe vor sich.

So scheint die naturalistische Richtung in der Kunst gegen alles im Rechte bleiben zu wollen, was ihr entgegengesetzt werden könnte. Es sind verbrauchte Waffen, deren man sich gegen sie bedient. Entschlossenheit, Kraft und Vorwärtsstreben sind auf ihrer Seite. Der Geist der neuen Zeit selbst ist es, der sie beseelt und in dessen Namen sie streitet. Und doch ist noch eine Frage übrig. Mag man sich der Einsicht nicht verschliessen können, dass die modernen Naturalisten in ihrer Auflehnung gegen die auf dem Gebiete der Kunst noch herrschenden Anschauungen und Zustände im Recht sind, so darf man darüber doch nicht vergessen, das von jenen ausgesprochene Prinzip selbst und die Art seiner Bethätigung in der künstlerischen Produktion der Prüfung zu unterwerfen. Hier allein ist der Punkt getroffen, auf den es ankommt. Die Frage,

ob das naturalistische Prinzip in der Kunst überhaupt berechtigt und zu dulden sei, kann nur für diejenigen noch offen stehen, welche sich von einer rückläufigen Bewegung des geistigen Lebens einigen Erfolg versprechen, welche die letzten Reste einer in Trümmer gegangenen Weltanschauung auf das Gebiet der Kunst retten und dort für alle Zeiten in Sicherheit bringen möchten, welche davon träumen, dass es eben doch ein märchenhaftes Reich der Schönheit, des Ideals gebe, welches jenseits dieser schnöden Wirklichkeit stehe und von dem uns die Kunst ab und zu Kunde zukommen lasse. Für diejenigen aber, welche der modernen geistigen Bewegung sich anschliessen und vor der notwendigen Konsequenz nicht zurückschrecken, dass von ihr alle Seiten des geistigen Lebens ergriffen werden müssen, kann die Frage nur die sein, ob die modernen Naturalisten dieser Konsequenz in ihrem Prinzipe den richtigen Ausdruck geben und ob sie in ihren eigenen Werken das erfüllen, was sie fordern. Nicht ob Wahrheit das ausschliessliche Prinzip der Kunst sei, sondern was Wahrheit im künstlerischen Sinne sei, ist die Frage, die der Lösung bedarf. Dies ist der einzige Weg, auf dem man zur Klarheit über Wert und Unwert der modernen naturalistischen Bestrebungen gelangen kann. Und wenn es sich dann zeigen sollte, dass jene tief eingewurzelte Abneigung gegen diese Produktion, jene durch keine Argumentation zu widerlegende Überzeugung von ihrem künstlerischen Unwerte doch im Recht wäre, so würde sie sich nunmehr auf Gründe stützen,

die vom Standpunkte der Naturalisten selbst zugegeben werden müssten.

Es ist oft betont worden, dass die der naturalistischen Richtung angehörenden Künstler nicht die Wahrheit, sondern nur die Wirklichkeit darstellen. Die naturalistischen Künstler sagen dagegen mit Recht, dass nur die Wirklichkeit wahr sei, dass es ausserhalb der Wirklichkeit keine Wahrheit geben könne, und dass nur der die Freiheit und die natürlichen Rechte der Kunst vertrete, der die unbeschränkte Darstellung der Wirklichkeit zu ihrer ausschliesslichen Aufgabe mache. Hier zeigt es sich nun, dass es leichter ist, sich frei zu machen, als frei zu sein. Einfach, klar und unwidersprechlich klingt jenes Dogma. Aber die geistige Kraft, die so kühn in der Bekämpfung dessen war, was ihr Widerstand leistete, bescheidet sich schnell, wo es sich darum handelt, die errungene Freiheit weiter zu entwickeln. Denn der Begriff der Wirklichkeit, bei dem jene Neuerer sich beruhigen, ist ein sehr unentwickelter und bildet in seinem unentwickelten Zustande gerade die Fessel, die sich der moderne Naturalismus selbst anlegt, nachdem er sich von allen anderen Fesseln glücklich befreit hat.

Der moderne Naturalist wirft die Frage, was nun eigentlich die Wirklichkeit sei, ebenso wenig auf, wie der naive, jeglichen philosophischen Sinnes entbehrende Mensch. Jenem so gut wie diesem erscheint die Frage vollkommen überflüssig. Sieht er nicht Natur und Leben um sich her, unabhängig von ihm und ausser ihm, unendliche Formen und

ewig wechselnde Vorgänge, und doch jede Form, jeden Vorgang fest und in ihrem Bestande gegeben? Das gerade ist der Ruhm des Naturalisten, dass er die Kunst auf die Erde zurückgeführt hat. Wo Geist und Phantasie immer geneigt sind, ihren eigenen Luftgebilden nachzugehen, da weiss er immer festeren Grund unter sich, je mehr er auf dem Boden der gegebenen Wirklichkeit Fuss zu fassen sucht. Wenn aus der Ferne die Dinge der Welt undeutlich und schwankend erscheinen, manche Täuschungen, manche Irrungen zulassen, so weiss er, dass sie doch eine feste Gestalt haben und dass es kein anderes Mittel giebt, sich vor Irrtum und Täuschung zu schützen, als sich den Dingen der Welt zu nähern, sie immer energischer mit den Sinnesorganen zu ergreifen, sie bis in ihre kleinsten Bestandteile zu verfolgen. So steht er, das Individuum, mit ganz freiem, aufgeklärtem, jeder bindenden Tradition, aller drückenden Vorurteile ledigem Geiste zum allerersten Male der Welt gegenüber. Wenn der wissenschaftliche Forscher auf seine Weise, durch keine Rücksicht geleitet ausser derjenigen der Erkenntnis, in die vor ihm und um ihn liegende Welt eindringt, sie nach allen Seiten hin rastlos durchforscht und bis zu ihren äussersten Grenzen der Erkenntnis zu unterwerfen sucht, so sieht auch der Künstler die neue unendliche Aufgabe vor sich, auf seine Weise die Welt immer mehr und mehr in der unerbittlichen Positivität ihrer Formen und ihrer Vorgänge zu erfassen, immer weiter in alle noch so verborgenen Schlupfwinkel des Lebens vorzudringen

und der Welt zu ihrem eigenen Erstaunen durch seine Darstellungen zu zeigen, wie sie nun eigentlich in ihrer unbeschönigten Wahrheit, in ihrer unverhüllten Nacktheit aussieht.

So natürlich, so selbstverständlich erscheint diese Auffassung von der Stellung des künstlerischen Individuums der gegebenen Wirklichkeit gegenüber, dass sie, ohne nur irgendwie Gegenstand des Zweifels zu werden, jenen aufgeklärten Künstlern die gegebene Voraussetzung ihrer Thätigkeit ist. Was aber sind die Konsequenzen dieser Auffassung, dieser Voraussetzung? Die künstlerische Thätigkeit, mag sie dichtend, mag sie gestaltend die Welt zu zeigen unternehmen wie sie ist, muss sich unter den Zwang der Dinge begeben, sie muss sich zur Sklavin der Wirklichkeit machen. Aus dieser wesentlichen Konsequenz ergeben sich alle übrigen von selbst. Auf der einen Seite die Gleichgiltigkeit für die Beschaffenheit des darzustellenden Stoffes — denn seine Wirklichkeit ist im grunde sein einziger Wert —, ein sich immer steigerndes Suchen nach Gebieten, die der Darstellung noch nicht erschlossen sind; auf der anderen Seite der Wetteifer, wer nur immer seinen Vorgänger an rücksichtsloser Offenheit, an gesuchter Ausführlichkeit der Darstellung überbietet. In jeder Hinsicht bietet die naturalistische Litteratur die ausgiebigsten Beispiele; sie hat sich bis zu der Schilderung selbst der verborgensten Lebens- und Gesellschaftszustände gesteigert; sie ist in der Darstellung von der Aufdeckung des psychologischen Zusammenhanges zu den Versuchen physiologischer

Begründung fortgeschritten. Und was hat nicht alles die bildende Kunst zum Stoffe ihrer Darstellung gemacht! Wie ist sie bei ihrer Darstellung zu Werke gegangen, um, sei es in minutiösester Ausführung, sei es in grob frappanter Wiedergabe gewisser hervortretender Bestandteile der Erscheinungen, ihren Zweck, die Enthüllung der wahren Gestalt der Dinge, zu erreichen.

Das Ziel, dem die naturalistische Richtung zugetrieben wird, besteht so auf seiten der künstlerischen Individualität in einer Neutralisierung derselben, auf seiten der Produktion in einer auf dem Wege der Schilderung oder Darstellung zu erreichenden Inventarisierung der Welt. Je mehr nun die künstlerische Individualität auf ihre besondere Bedeutung verzichtet und sich zum blossen Werkzeuge zu machen sucht, desto mehr konzentriert sich aller Wert, alle Wichtigkeit auf das Werk, zu dessen Hervorbringung sie dient. Dieses Werk aber erscheint als ein allmählich sich vervollständigendes. Indem die künstlerische Darstellung Schritt für Schritt sich der Wirklichkeit bemächtigt, fügt sie Besitz zu Besitz, und wenn die Aufgabe ungeheuer ist, so erscheint es doch nicht unmöglich, dass in endlicher Zeit das ganze Gebiet des Seienden in seiner wahren und wirklichen Gestalt zum Ausdruck gebracht werde. Betrachtet man das Ziel genauer, dem die naturalistische Kunst zustrebt, so ist dasselbe im grunde ein nützlich-lehrhaftes. Es handelt sich um ein Feststellen dessen, was wirklich ist, damit die Menschen vor Irrtum und Täuschung bewahrt wer-

den. Darauf läuft schliesslich die ganze Kunst hinaus; freilich eine arge Ernüchterung nach allen den erhabenen Zwecken, die eine frühere Zeit der Kunst beilegte.

Aber die Konsequenz, die aus jener Voraussetzung für die Thätigkeit des Künstlers sowohl, wie für die Natur seines Werkes sich ergiebt, macht sich nun auch schliesslich in den Wirkungen geltend, die eine so gestaltete Kunst auf die Menschen ausübt. Der Umstand, dass in der künstlerischen Darstellung nichts anderes zur Erscheinung kommen soll, als das thatsächlich Wirkliche, kann nur ein Wiedererkennen des in der Wirklichkeit Gekannten oder eine Neugier nach dem noch nicht Gekannten erzeugen. Rechnet man dazu ein gewisses harmloses Vergnügen, bestimmten Dingen in der Darstellung wieder zu begegnen, die man in der Wirklichkeit kennt, und eine weniger harmlose Freude, Dinge an das Licht der Öffentlichkeit gezogen zu sehen, die sonst unter einem gewissen Schleier verborgen zu sein pflegen, so sind so ziemlich alle die bemerkenswerten Wirkungen genannt, die eine naturalistische Kunst auf ihr Publikum ausüben kann.

Man sieht, in welches Gewebe von unentrinnbaren Konsequenzen sich die Kunst verstrickt sieht, wenn ein Prinzip seine Durchführung findet, welches vorgiebt, die Kunst frei zu machen, indem es sie zur Wahrheit zurückführt. Das, was die neue Schule verspricht, ist in keiner Weise geleistet. Abgesehen davon, dass sie die Kunst unter ein neues Joch beugt, gelingt es ihr nicht einmal, sie der alten

Fesseln zu entledigen. Die unveränderliche Grundlage der gesamten Entwickelung, welche die Auffassung der künstlerischen Thätigkeit durchlaufen hat, ist jener Dualismus, in dem sich der künstlerisch begabte Mensch und die gegebene Wirklichkeit gegenüber gestellt werden. Alle die Ansichten, die sich über das Wesen der künstlerischen Thätigkeit im Laufe der Zeit und im Anschluss an die grossen Wandlungen der menschlichen Denkungsart gebildet haben, ruhen auf jener Voraussetzung. So mannigfaltig sie sein mögen, so lassen sie sich unter die beiden grossen Gesichtspunkte der nachahmenden Darstellung und der Umgestaltung der Wirklichkeit bringen. Die Bedeutung der Kunst liegt dann ganz folgerichtig in einem Zwecke, und ihre Entwickelung ist nichts anderes als die allmähliche Verwirklichung einer gegebenen Aufgabe. Jene jüngere Schule, die sich ein so weltstürmendes Ansehen giebt, richtet ihren Widerspruch doch nicht gegen jene wesentliche Voraussetzung; sie acceptiert die Gegenüberstellung von Künstler und Wirklichkeit, sie tritt auf die Seite derer, die in der Darstellung der Wirklichkeit, nicht in der Umgestaltung derselben das Wesen der künstlerischen Thätigkeit sehen; sie verlegt die Bedeutung der Kunst in einen Zweck und erwartet von ihr die Lösung einer Aufgabe. So erscheint die ganze Neuerung doch nur als eine Variation über das alte Thema. Stand die Kunst sonst im Dienste der Schönheit und des Ideals, so steht sie nun unter der viel härteren Botmässigkeit der Wirklichkeit. So kann es nicht anders kommen,

als dass ihre Leistungen peinlich und ängstlich werden und zugleich peinigend für diejenigen, die sie sich anzueignen suchen. Muss es nicht jeder fühlen, der jenen modernen naturalistischen Leistungen einige Aufmerksamkeit zuwendet, dass die prätendierte Erlösung der Kunst in die Freiheit von Natur und Leben nur ein falsches Vorgeben ist, und dass jene Leistungen, wie sie unter dem Druck und in der Enge der Wirklichkeit entstanden sind, nun diesen Druck und diese Enge dem Menschen erst recht fühlbar machen? Hat man nicht den Eindruck, als ob in solcher Kunst die Wirklichkeit, die zwar dem Wollen und Thun der Menschen feste Schranken setzt, der Betrachtung aber ein ewig wechselndes und flüchtiges Spiel bleibt, nun auch für die Betrachtung zu unveränderlichen Formen erstarrte und sich wie ein lastender Alp auf Sinn und Geist legte? Wird nicht das Leben gleichsam erst getötet, damit es ja dem untersuchenden Auge, der sezierenden Hand nicht entfliehe, und starrt uns nicht aus diesen Kunstgebilden eine Wirklichkeit an, die eben doch keine Wirklichkeit, sondern nur eine Maske, gleichsam ein Gespenst der Wirklichkeit ist? Und das ist der letzte und höchste Punkt des Misslingens, zu dem der moderne Naturalismus auf seinem Wege gelangt. Sein gewaltiger Eifer gegen alles, was er in der Kunst der Vergangenheit als Lüge, als Verhüllung, als Beschönigung der Wahrheit brandmarkt, schützt ihn nicht davor, selbst etwas als das Bild der Wirklichkeit auszugeben, was doch nur eine Verfälschung der Wirklichkeit ist.

Wie aber steht es endlich mit dem grossen Zwecke, der endgiltigen Aufklärung des menschlichen Geistes, an dem die Kunst, nachdem sie im Naturalismus ihre Reife erlangt habe, mit zu arbeiten berufen sei? Man stelle sich vor, dass die Kunst auf den Bahnen des Naturalismus weiter und weiter fortschreite, dass sie allmählich den Thatbestand der Welt und des Lebens in immer ausführlicheren und getreueren Schilderungen feststelle, dass sie gleichsam die wahre Gestalt der Dinge und der Vorgänge in unvergänglichen und unveränderlichen, mit aller ihr zu gebote stehenden Positivität ausgestatteten Bildern ein für allemal niederlege: wird dieser der Menschheit geschenkte Schatz scheinbarer Wahrheit nicht viel mehr ein Hindernis als ein Hilfsmittel der Aufklärung sein? Denn niemals sind Irrtum und Täuschung gefährlicher und mächtiger, als wenn sie mit dem Anspruch auftreten, die endlich gefundene definitive Wahrheit darzustellen.

Hätte die moderne naturalistische Schule in ihrem der Berechtigung nicht entbehrenden Kampfe gegen Missbrauch, Vorurteil, Irrtum sich zugleich den Ruhm erwerben wollen, einen wahrhaften Fortschritt einzuleiten, so hätte sie, anstatt der vorlauten Anmassung, mit der sie das wahre Kunstprinzip als bereits gefunden ankündigte, ein etwas bescheideneres aber tiefer eindringendes Bemühen, die gesuchte Wahrheit allererst zu finden, beweisen müssen. Nachdem alle bisherigen Auffassungen von dem Wesen der künstlerischen Thätigkeit Antworten auf die Frage gewesen waren, was mit der Wirklichkeit

zu geschehen hätte, um sie zur Kunst zu erheben, hätte der Widerspruch gegen diese Auffassungen von der neuen Frage ausgehen müssen, ob man überhaupt berechtigt sei, von einer Wirklichkeit zu sprechen, die dem Künstler als Gegenstand seiner Thätigkeit gegeben sei.

Die modernen Naturalisten brüsten sich gern damit, auf dem Gebiete der Kunst die Vertreter desselben Geistes zu sein, der auf dem Gebiete des wissenschaftlichen Denkens zur Herrschaft gelangt ist. Und doch ist dieser moderne künstlerische Naturalismus nicht viel mehr, als die Karikatur des modernen wissenschaftlichen Geistes. Sein Kunstprinzip ist ein fast kindlicher Standpunkt, der nur durch die masslose Überhebung seiner Vertreter und durch die Urteilslosigkeit des Publikums zu seiner gegenwärtigen Bedeutung hat gelangen können. Er beruht auf einer Anschauung, die wohl hinreichen mag, wo es sich um das gewöhnliche Bewusstsein des alltäglichen Lebens handelt, die sich aber als ganz ungenügend und ganz unhaltbar erweist, wo der Mensch von der Oberfläche des Lebens sich in die Tiefen der Betrachtung und der Forschung zu versenken unternimmt.

Nichts anderes als ein ganz naiver Realismus ist es, der zum Angelpunkte der künstlerischen Thätigkeit gemacht werden soll. Indem man vorgiebt, die Kunst auf die Höhe zu erheben, auf der der wissenschaftliche Geist steht, gründet man sie auf eine Anschauung, die von dem wissenschaftlichen Geiste längst hat überwunden werden müssen,

damit nur überhaupt ein Fortschritt in der Erkenntnis möglich werde. Das ist der Punkt, aus dem allein der moderne Naturalismus zugleich zu erklären und zu widerlegen ist. Was nützt es, wenn er es unternimmt, die Kunst aus dem dogmatischen Schlummer zu erwecken, in dem sie unter der Herrschaft älterer ästhetischer Theorien gehalten worden ist, um sie sofort in einen neuen dogmatischen Schlummer zu versenken?

Der entscheidende Wendepunkt für den nach Erkenntnis strebenden Geist tritt in dem Augenblicke ein, wo sich dem tieferen Nachdenken die anscheinend mit absoluter Realität ausgestattete Wirklichkeit als ein trügerischer Schein enthüllt, wo sich die Einsicht aufthut, dass das menschliche Erkenntnisvermögen nicht so einer von ihm unabhängigen Aussenwelt gegenübersteht, wie ein Spiegel dem Gegenstande, dessen Bild in ihm erscheint, sondern dass das, was man Aussenwelt nennt, das ewig wechselnde und ununterbrochen von neuem sich erzeugende Resultat eines geistigen Vorganges ist. So folgenreich diese Einsicht für die Entwickelung der menschlichen Erkenntnis gewesen ist, so ist sie doch infolge einer eigentümlichen Beschränktheit von jeher für die Untersuchungen über das Wesen der künstlerischen Thätigkeit ungenützt geblieben. Dies mochte so lange erklärlich sein, als die künstlerische Thätigkeit überhaupt nicht als mit der wissenschaftlichen Thätigkeit an einer und derselben grossen Aufgabe arbeitend angesehen wurde, als man alles, was Er-

kenntnis genannt werden konnte, so ausschliesslich als die Aufgabe des denkenden Menschen betrachtete, dass man für den künstlerisch bildenden Menschen nach einer durchaus anderen Aufgabe suchen musste. Nun aber eine Schule auftritt, welche den grossen Schritt zu thun vorgiebt, die künstlerische Thätigkeit als in dem Dienste derselben Aufgabe stehend darzustellen, an der die forschenden Kräfte des Menschen unablässig arbeiten, wie ist es möglich, dass die Aufgabe so durchaus oberflächlich aufgefasst wird, wie dies von jenen modernen Naturalisten thatsächlich geschieht?

Die Frage, was Wahrheit ist, gilt nicht nur für das Gebiet philosophischer Erkenntnis, auf dem sie allein gestellt zu werden pflegt, sie gilt ebenso auch für das Gebiet künstlerischer Gestaltung. Nicht nur dem denkenden Menschen wird sich die uralte Weisheit immer von neuem aufdrängen, dass das Seiende eigentlich das Nichtseiende ist; nicht nur der Philosoph wird sich in dem Streben, den realen Grund der Dinge zu erfassen, von Zuflucht zu Zuflucht vertrieben sehen, um schliesslich sich mit der Überzeugung zu bescheiden, dass der Mensch einen anderen festen Boden nicht unter sich hat, als seine eigene nicht ermattende geistige Thätigkeit; auch der künstlerisch bildende Mensch, wenn er nach nichts anderem strebt, als in seinem Gebilde die Wahrheit von Natur und Leben zu erfassen, wird, sofern er überhaupt befähigt ist, durch die Oberfläche hindurchzudringen, zwar begreifen, dass ihm Wahrheit nur aus dem Boden der seiner Erfahrung

zugänglichen Wirklichkeit erwachsen könne, zugleich aber wird er einsehen, dass seine Thätigkeit sich auf keine andere Wirklichkeit berufen kann, als auf diejenige, die sie selbst in ihren Gebilden hervorbringt. Man darf sich nicht scheuen, nach dem Verständnis der Thätigkeit des Künstlers auf Grund von Einsichten zu suchen, nach denen man nur die erkennende Thätigkeit des Menschen zu beurteilen gewohnt ist. Es ist sehr ungerechtfertigt, wenn man zwar zugiebt, dass das, was im philosophischen, im wissenschaftlichen Sinne Wahrheit zu nennen sei, vom menschlichen Geiste nicht gefunden, sondern erzeugt werde, und zugleich den Künstler auf ein ihm fertig entgegentretendes Erfahrungsgebiet einschränken will, welches alle Wahrheit enthalte, die für ihn in Frage kommen könne. Es ist ein verhängnisvoller Irrtum, zu meinen, der Künstler verlasse die Wahrheit, überschreite dieselbe, wenn er sich nicht darauf beschränkt, der kühle Beobachter und Schilderer dessen zu sein, was dem gewöhnlichen Bewusstsein als wahr und wirklich erscheint. So wenig der wissenschaftliche Geist vorhandene Wahrheit findet, so wenig darf der künstlerische Geist sich damit befassen, Gegebenes darzustellen. So oft aber freilich blosses Gelehrtentum, welches der Aufbewahrung dessen dient, was der vordringende Geist sich errungen hat, mit wahrer Wissenschaftlichkeit verwechselt wird, so oft wird auch für künstlerisches Bemühen gehalten, wo doch nur die Mittel der Kunst in äusserlicher Weise verwendet werden, um etwas im Bilde vorzuführen,

was im allgemeinen Bewusstsein längst fertige Gestalt gewonnen hat.

Will man sich den Unterschied zu lebendigem Bewusstsein bringen, der jenen vorgeblichen Realismus von dem wahren künstlerischen Realismus trennt, so muss man sich gegenwärtig halten, dass alle Wirklichkeit nichts anderes ist, als das jeweilige Resultat eines sinnlich-geistigen Vorgangs, dessen Anfänge in dem dunklen Gebiet der sinnlichen Empfindung verschwinden und der sich aus diesen dem Lichte des Bewusstseins entzogenen Anfängen zu der mannigfaltig wechselnden Bestimmtheit und Fülle der Erscheinungen entwickelt und ausbreitet. Wie wunderbar nun auch die Welt den Menschen umgeben mag, so herrscht doch eine gewisse beschränkte Übereinstimmung unter dem, was die Menschen als Wirklichkeit besitzen. Es ist als ob sich jener Prozess in einer gewissen Gleichmässigkeit vollziehe, als ob er, von denselben Anfängen beginnend, in denselben Bahnen ablaufe, zu denselben Resultaten führe. Es hat sich gleichsam ein bestimmtes Kapital von Vorstellungen gebildet, an dem alle teilhaben, mit dem alle gleichmässig schalten, von dem jedes Stück dasselbe Gepräge hat und von jedem wiedererkannt und anerkannt wird. Wie erstarrt erscheint der Vorgang, in dem die Aussenwelt vor dem menschlichen Bewusstsein aufsteigt. Die Gebilde, die in und durch den Menschen entstehen, treten ihm als von ihm unabhängige, unveränderliche gegenüber und üben einen Zwang auf ihn aus, aus dem er sich um so weniger be-

freit, als er ihm als Zwang nicht zum Bewusstsein kommt.

Das ist die Welt, auf die sich jener moderne Naturalismus angewiesen sieht. Nach ihm steht der Künstler von vornherein der Welt gegenüber. Von diesem Standpunkte aus geht er an die Betrachtung und Wiedergabe der Wirklichkeit. Seine Thätigkeit ist ein Beschreiben und Darstellen von Dingen und Vorgängen, die jedermann zu Gebote stehen, der Freude daran hat, sie aufzusuchen und den Mut, sie auszusprechen. Seine Entwickelung beschränkt sich darauf, dass sein Blick sich schärfen, seine Geschicklichkeit sich vervollkommnen kann. Die äusserliche Nähe, in die er die Dinge zu sich heranzubringen sucht, kann die innerliche Entfernung nicht aufheben, durch die er sich von der Welt geschieden fühlt.

Der wahrhaft künstlerisch begabten Natur aber ist die Welt nicht jenes Bilderbuch, als welches sie dem gemeinen Bewusstsein erscheint, welches genauer oder weniger genau zu kennen bei vielen Menschen den ganzen Unterschied der Begabung ausmacht. Sie empfindet den Zwang, der ihr auferlegt ist, wenn sie sich innerhalb der Wirklichkeit des gemeinen, in Gewohnheit und Erstarrung verfallenen Bewusstseins eingeschlossen findet. Sie unterliegt aber diesem Zwange nicht, sondern stellt in sich selbst gleichsam den zu neuer Freiheit gelangten Prozess dar, in dem die Wirklichkeit sich für den Menschen gebildet. Was sie umgiebt, erscheint ihr wie leblose, unverstandene Larven, so-

lange sie damit kein anderes Bewusstsein verbindet, als ihr überliefert ist. Sie verlässt den Standpunkt der Welt gegenüber, sie fühlt sich selbst als einen Bestandteil der Welt. Mit allen ihren Fähigkeiten drängt sie sich an die Welt, sie möchte sie erfassen, eins mit ihr werden. Da fühlt sie in leidenschaftlicher Erregung die ununterbrochen sich wiederholenden tausend und abertausend Eindrücke, denen ihre Sinnesorgane offen stehen, sie geht gleichsam in der Welt auf, indem sie sich nur wie der Punkt vorkommt, in welchem die chaotisch durcheinanderwogenden getrennten Elemente sich treffen, sich vereinigen, sich ordnen, sich gestalten. Nun erscheint ihr die Trennung aufgehoben, die Scheidewand gefallen, die sie von der Welt als etwas Fremdem schied. Sie weiss es nicht als eine Wahrheit, die ihrem Verstande sich aufnötigt, es ist ihr ein inneres Erlebnis, dass jene Trennung von Welt und Individuum nur ein trügerischer Schein ist, und dass die Welt im Individuum ihre immer sich erneuernde Entstehung vollzieht.

Das Wort ist unvermögend, diesen Vorgang zu schildern, es kann ihn nur andeuten. Wer ihn aber einmal begriffen hat, der vermag den unermesslichen Unterschied zu erkennen, der die geistige Thätigkeit desjenigen, der die Welt als ein ihm gegenüberstehendes Objekt der Erkenntnis und der Darstellung betrachtet, von der geistigen Thätigkeit desjenigen trennt, der sich selbst als die notwendige Bedingung für das Dasein der Welt empfindet. Dieser Unterschied besteht in der wissenschaftlichen

Thätigkeit so gut, wie in der künstlerischen, hier scheidet sich die wahrhaft bedeutende geistige Thätigkeit von der gewöhnlichen geistigen Arbeit des alltäglichen Bedürfnisses.

So haben diejenigen ebenso unrecht, welche behaupten, dass der Künstler nur dann in den Grenzen der Wirklichkeit und Wahrheit bleibe, wenn seine Gebilde in sklavischer Treue das ausdrücken, was in dem Durchschnittsbewusstsein der Menge die Wirklichkeit ist, wie auch diejenigen, welche den Künstler aus den Grenzen der Wirklichkeit hinausweisen und ihm, indem sie ihn zu befreien meinen, neue Fesseln anlegen. Wo enge und beschränkte Köpfe sich aus dumpfer Gewohnheit nicht zu erheben vermögen, da treten empfängliche, reiche und kräftige Naturen mit neuen Fähigkeiten und neuen Forderungen auf; sie meinen nicht die Welt der Wirklichkeit verlassen zu müssen, um ihrem Bedürfnis nach Wachstum und Freiheit genügen zu können; wenn sie die Enge der Wirklichkeit sprengen, in der sie von Gewohnheit und Überlieferung festgehalten werden, so thun sie dies aus der innersten Überzeugung, dass dies eben die Wirklichkeit nicht sei, die ihnen von anderen gezeigt wird; sie thun es im Bewusstsein der Kraft, die ihrem Blick und ihrem Geiste die Welt in ganz anderer und neuer Fülle, Klarheit und Bestimmtheit erstehen lässt. Sie werden inne, dass sie die Wirklichkeit, die vor ihren Blicken schwindet, nicht anders bannen, zur Bestimmtheit und zur Dauer zwingen können, als in ihrer eigenen zu immer ent-

wickelterem Ausdruck sich steigernden geistigen Thätigkeit.

Eine ältere philosophische Überzeugung betrachtete die Denkthätigkeit allein als diejenige Erkenntnisquelle, die Gewissheit geben könne. Allmählich trat die Sinnlichkeit als erst untergeordnete, dann gleichberechtigte Erkenntnisquelle an ihre Seite. Wenn man jetzt der Ansicht ist, dass keinerlei Denkthätigkeit Erkenntnis geben könne ohne sinnliche Anschauung, so ist man auf der anderen Seite auch zu der Überzeugung fortgeschritten, dass in jeder sinnlichen Anschauung schon eine geistige Thätigkeit enthalten sei. Man weiss, dass nicht nur die höchsten Formen der Gewissheit, in denen sich die Wirklichkeit recht eigentlich in ihrem innersten Wesen zu enthüllen scheint, wie die Kräfte und die Gesetze, weitgetriebene Abstraktionen des Verstandes sind, sondern dass schon die einfachste Anschauung, in der man meinen könnte, nur erst den Stoff für die Operationen der Denkthätigkeit zu empfangen, bereits ein geistiges Gebilde ist. Nicht anders aber verhält es sich mit der Thätigkeit des Künstlers. Der erste Versuch, sich der Wirklichkeit in ihren einfachsten Formen und Vorgängen zu bemächtigen, führt zu einem geistigen Resultat, in dem sich die gefundene, die erfasste Wirklichkeit darstellt. Aller Fortschritt, alle weitere Entwickelung der künstlerischen Thätigkeit beruht auf der in ihren künstlerischen Gestaltungen sich aussprechenden Weiterentwickelung jener ersten geistigen Gebilde, in denen sich der künstlerische

Geist zuerst der Wirklichkeit vergewisserte. Auch der Künstler erhebt sich von Abstraktion zu Abstraktion, und je höher die geistigen Formen sind, zu denen sich der sinnliche Stoff emporgestaltet, desto mehr und mehr erhebt sich der Künstler aus der Verworrenheit, Unbestimmtheit, Flüchtigkeit der Anschauung in eine klare, bestimmte, dauernde Wirklichkeit empor.

In dieser Wirklichkeit tritt uns nicht mehr der einzelne Fall, der vorübereilende Vorgang, die vereinzelte Gestalt entgegen; wenn in ihr das niedere, unentwickelte Bewusstsein eine Welt der Erfindung zu sehen meint, so ist sie doch für den künstlerischen Geist selbst die notwendige Form, in der sich ihm das ganze ungeheure Gebiet von Leben und Natur zusammenfasst, in der er die Wirklichkeit, die sich nach allen Seiten vereinzelt und verflüchtigt, sammelt, festhält und zur Dauer zwingt.

Wenn nun das, was der Dichter schildert, was der bildende Künstler darstellt, keinem Vorgange, keiner Erscheinung gleich ist, mit denen man es vergleichen kann, so darf man sich darum doch nicht das Recht anmassen, den Künstler des Verlassens der Wirklichkeit, der Unwahrheit zu beschuldigen. Wo hat man den Massstab, mit dem man den Künstler messen könnte? Darf man den geringen Grad von Klarheit, den geringen Umfang, bis zu dem man die eigene Anschauung von Natur und Leben entwickelt hat, zum Vorbilde nehmen, um darnach die Wahrhaftigkeit jenes erweiterten und entwickelten Weltbildes zu beurteilen? Im

Gegenteil, man muss an der Hand des Künstlers die drückende und trübe Enge des eigenen Bewusstseins zu verlassen suchen, man muss sein eigenes Bewusstsein zu dem Weltbewusstsein erweitern und steigern, welches in den grossen Werken der Dichter, in den Gebilden der Maler und Bildhauer niedergelegt ist. So wird man inne werden, dass man die Wirklichkeit nicht zu verlassen braucht, wenn man den wahren Künstlern auf ihren Wegen folgen will, sondern dass man überhaupt nur dann Anspruch auf ihr Verständnis hat, wenn man in ihren Werken und durch dieselben die Wirklichkeit und nichts anderes als die Wirklichkeit erst kennen und verstehen lernt. Denn alle wahre Kunst — und das allein ist das Wesentliche an ihr — fasst in einer höchsten geistigen Verarbeitung eine ungeheure Fülle von Erfahrungen zusammen, und wenn ihre Gebilde typisch genannt werden, so hat dies keinen anderen Sinn als den, dass in ihnen ganze unendliche Reihen von Lebensformen und Lebensvorgängen zum Lichte der Verständlichkeit und Klarheit erhoben erscheinen.

Nur so aufgefasst ist die künstlerische Thätigkeit eine wahrhaft freie; nur so erscheint sie erlöst sowohl von dem Drucke, den die kurzsichtige Annahme eines ihr gegenüberstehenden Wirklichkeitsvorbildes auf sie ausübt, als auch von dem Dienste aller fremdartigen, ihr willkürlich aufgenötigten Aufgaben. Nur so folgt die Kunst keinem anderen Gesetze, als dem ihrer innersten eigensten Natur. Folgt man diesem freien Spiel der künstlerischen

Kräfte, so erkennt man, dass die Kunst nicht verurteilt ist, in den Niederungen einer Wirklichkeit hinzuschleichen, die die Wirklichkeit aller Menschen ist, dass sie aber auch nicht den zweifelhaften Beruf hat, aus einem fabelhaften Reiche herabzusteigen, um den Menschen aus der Wirklichkeit zu erlösen. Wenn von alters her zwei grosse Prinzipien, das der Nachahmung und das der Umwandlung der Wirklichkeit, um das Recht gestritten haben, der wahre Ausdruck des Wesens der künstlerischen Thätigkeit zu sein, so scheint eine Schlichtung des Streites nur dadurch möglich, dass an die Stelle dieser beiden Prinzipien ein drittes gesetzt wird, das Prinzip der Produktion der Wirklichkeit. Denn nichts anderes ist die Kunst, als eins der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt.

So beruht aller Fortschritt in der Erkenntnis des Wesens der Kunst auf der Entwickelung des Begriffes der künstlerischen Wahrheit. Man musste auf der Seite der modernen Naturalisten stehen in ihrem Kampfe gegen diejenigen, die der künstlerischen Thätigkeit ein willkürliches Joch aufzwingen wollen; man muss ihnen entgegentreten, sobald man die Einsicht gewinnt, dass das grosse Wort der Wahrheit für sie nur einen unentwickelten und falschen Sinn hat.

Erweist es sich aber, dass jene junge Schule einer irrigen Anschauung folgt, so wird damit auch der Wert ihrer Leistungen gerichtet. Auch zeigt es schon die Entstehung dieser modernsten Kunst-

werke, dass sich in ihnen nicht ein neuer, zu grosser Laufbahn berufener Geist ankündigt. Kein jugendkräftiger Drang ist es, der, unbekümmert um alle Theorie, nach freiem Ausdruck seiner selbst strebt. Es ist eine altkluge Produktion; sie bringt die Lehre, der sie folgt, mit sich und die Werke sind im Grunde nur die Beispiele für die aufgestellte Theorie.

Steht es so um Grundsätze und Leistungen des modernen Naturalismus, so sind schliesslich auch seine Ansprüche leicht auf ihren wahren Wert zurückzuführen. Mit ihm soll ja eine ganz neue Zeit für die Kunst beginnen, in ihm und durch ihn soll die Kunst zum ersten Male, aber nun für alle Zeiten ihre eigentliche Aufgabe gefunden haben. Nur der Unverstand eines jungen unreifen Geschlechts kann eine solche Überhebung über die Bestrebungen, über die Leistungen der Vergangenheit erklären. Die Kunst ist alt und hat eine lange Geschichte. In ihr wie auf allen Gebieten geistiger Thätigkeit kommen Zeiten, in denen hervorragende Individuen sich aus den niederen Sphären beschränkten und irregeleiteten Bemühens zur Freiheit des Gelingens emporschwingen. Nur der Kraft aber ist die Freiheit eigen. Fehlt diese Kraft, so fällt die künstlerische Thätigkeit in alle die Irrungen zurück, die so wenig auf immer zu überwinden sind, als es jemals möglich ist, die Kraft des Geistes zu einem dauernden und allgemeinen Besitz des menschlichen Geschlechts zu machen. Auch für die Kunst werden Zeiten, wie sie dagewesen sind, wieder-

kehren. Es werden grosse Künstler wiedererstehen und dann wird man von diesem neuesten Naturalismus, der so anspruchsvoll auftritt und sich als so epochemachend brüstet, nur als von einer der vielen Irrungen sprechen, die entstehen und vergehen, solange es Menschen giebt.

DER URSPRUNG

DER

KÜNSTLERISCHEN THÄTIGKEIT.

1887.

VORBEMERKUNG.

Unter „künstlerischer Thätigkeit“ ist in den vorliegenden Untersuchungen immer nur die Thätigkeit des bildenden Künstlers gemeint. Da es nicht eine Kunst im allgemeinen, sondern nur Künste giebt, so kann die Frage nach dem Ursprung des künstlerischen Vermögens auch nur auf dem Sondergebiet einer bestimmten Kunst aufgeworfen werden. Ob sich aus der Beantwortung, welche diese Frage hier für das Gebiet der bildenden Kunst gefunden hat, ein Schluss ziehen lässt auf die Beantwortung, welche dieselbe Frage auf den Gebieten anderer künstlerischer Thätigkeiten finden müsste, darauf ist in dem folgenden keine Rücksicht genommen worden.

I.

Diejenigen, welche es unternehmen, Wesen und Bedeutung der künstlerischen Thätigkeit darzulegen, pflegen von den Wirkungen auszugehen, welche durch die Kunstwerke auf den geistigen Zustand oder das Empfindungsleben der Menschen hervorgebracht werden. Dieser Ausgangspunkt ist offenbar falsch. Um unter den erfahrungsmässig sehr verschiedenartigen Wirkungen der Kunst diejenige bestimmen zu können, die dem Wesen der künstlerischen Thätigkeit gemäss ist, müsste man dieses Wesen zuvörderst erkannt haben. Dies aber wird nur dann möglich sein, wenn man, abgesehen von allen Wirkungen, die von den Resultaten der künstlerischen Thätigkeit ausgehen, die Entstehung dieser Thätigkeit selbst aus der menschlichen Natur zu durchschauen vermag. Gelingt es, den Punkt zu erkennen, wo aus dem Reichtum geistig-körperlicher Manifestationen, zu denen der menschliche Organismus werdelustig emporstrebt, diejenige Thätigkeit sich abzusondern beginnt, die wir in ihrer weiteren Entwickelung als die künstlerische bezeichnen, so ist in der That der einzige Zugang

gewonnen, der in die innere Welt jener Thätigkeit einführt. Um zu diesem Punkt zu gelangen, müssen einige Bemerkungen allgemeiner Natur vorausgeschickt werden.

Diese Bemerkungen werden sich auf das Verhältnis zu beziehen haben, in dem der Mensch zu der ihn umgebenden Welt steht. Denn es wird sich zeigen, dass derjenige, der, unbefriedigt von allen Erklärungen, die das Wesen des künstlerischen Schaffens gefunden hat, nach einer neuen Lösung des alten Problems sucht, nur dann zum Ziel zu gelangen hoffen kann, wenn er auf das Verhältnis des Menschen zur Aussenwelt zurückgeht und die ihm geläufige Auffassung desselben einer erneuten Prüfung unterwirft.

Die Einsicht, dass die Dinge nicht durch ihr blosses Dasein Gegenstand der Wahrnehmung und infolgedessen irgend einer Art geistigen Besitzes sein können, sondern dass der der Empfindung und Wahrnehmung fähige menschliche Organismus nur Wirkungen empfängt, die er zu Besitztümern des Bewusstseins gestaltet — diese Einsicht scheint dem Menschen keineswegs immer in allen ihren Konsequenzen gegenwärtig zu sein. Zwar ist die einfache Gegenüberstellung des wahrnehmenden, vorstellenden, erkennenden Individuums und der Welt des Seienden — eine Gegenüberstellung, durch die der Standpunkt des naiven Bewusstseins bezeichnet wird — mit jener Einsicht aufgehoben; aber die grosse Umkehr, die in der Auffassung des Verhältnisses, in welchem der Mensch zur Aussenwelt steht,

durch jene Einsicht gefordert wird, ist so lange nicht vollendet, als der Mensch die stillschweigende Voraussetzung nicht aufzugeben vermag, dass durch die geistigen Gebilde, die er in seinem Inneren wahrnimmt, seien es Wahrnehmungen, Vorstellungen, Begriffe, ein Seiendes bezeichnet wird, welches eben doch ein anderes als diese geistigen Gebilde, von diesen unterschieden sei. Will man einen Schritt weiter thun, um aus jenem Zweierlei eines Wahrnehmenden und eines Wahrgenommenen herauszukommen, so muss man zu einer weiteren, aus jener Einsicht sich ergebenden Konsequenz schreiten: sofern wir von irgend einem Seienden keinerlei Kunde haben, als vermöge der Wirkungen, die wir empfangen, so kann es für uns auch keinerlei Seiendes geben, welches durch irgend ein in uns bewirktes geistiges Gebilde bezeichnet würde; vielmehr kann alles Sein und alle Wirklichkeit aus keinem anderen Stoff und keinen anderen Bestandteilen bestehen, als aus den geistigen Gebilden, in denen die Wirkungen sich darstellen, die wir empfangen. Wenn so die gesamte Wirklichkeit mit den in unserem Bewusstsein erscheinenden oder vielmehr unser Bewusstsein bildenden Wirkungen, beziehentlich den Formen zusammenfällt, zu denen sich diese Wirkungen entwickeln, so ist die Zwiespältigkeit der Welt in der That zur Einheit geworden. Indessen, wenn wir auch die Notwendigkeit dieser Folgerungen nicht anfechten können, so bedarf es doch mancher Überlegungen, um in uns die lebendige Überzeugung hervorzubringen, dass

all unser Besitz an Wirklichkeit nicht nur auf Vorgängen in uns beruht, sondern auch mit den Formen identisch ist, in denen diese Vorgänge auftreten.

Wir müssen uns zunächst vergegenwärtigen, wieso der Mensch dazu gekommen ist, die ihm auf dem naiven Standpunkte so unerschütterlich erscheinende Überzeugung, nach der er in der Wirklichkeit dasjenige besitze, wovon seine Wahrnehmungen abhängig seien, als einen Trug zu erkennen und zu begreifen, dass es vielmehr die Wahrnehmung sei, von der unser gesamter Besitz an Wirklichkeit thatsächlich abhängt. Diese Erkenntnis, die ihrer Natur nach berufen ist, die sämtlichen geistigen Beziehungen zu erfassen, in denen der Mensch zur Wirklichkeit steht, entspringt zunächst doch einem bestimmten Bereich dieser Beziehungen. Sie erzeugt sich auf den Höhen des abstrakten Denkens. Das Sein ist dem Menschen längst zu einem reichen und komplizierten System von Begriffen geworden, bevor er zu dem Zweifel gelangt, ob er berechtigt sei, dieser Welt, die er denkt und ausspricht, die er erforscht und bis in ihre letzten Geheimnisse zu durchschauen trachtet, eine Existenz zuzusprechen, die er als unabhängig von seinem Erkenntnisvermögen zu denken vermöchte. Darin, dass der Zweifel an einem absoluten Sein der Dinge kein unmittelbar gegebener ist, sondern erst als das Ergebnis eines sehr entwickelten abstrakten Denkens auftritt, liegt der Grund dafür, dass die aus diesem Zweifel entspringende Erkenntnis einer gewissen Beschränkung selbst bei denjenigen Denkern unter-

worfen bleibt, welche sie bis zu ihren äussersten Folgerungen zu entwickeln scheinen. Alles Sein ist ihnen ein zu Bezeichnendes; die Worte oder Zeichen, in denen sich ihre geistigen Operationen vollziehen, repräsentieren ihnen das Seiende, und indem sie das Sein, welches sie denken und denkend erkennen, auf grund jener Einsicht sozusagen auf seinen Wirklichkeitswert zu prüfen suchen, sind sie der Überzeugung, dass es eben das Sein selbst ist, welches sich ihnen auf Grund der Konsequenzen, die sich mit unumgänglicher Notwendigkeit aus jener Einsicht ergeben, immer mehr in seiner wahren Gestalt und in seinem wahren Wert enthüllt.

Da das Denken an die Sprache gebunden ist und auch da nicht gleichsam körperlos auftritt, wo es sich auf den letzten Höhen seiner Entwickelung des sprachlichen Ausdrucks begiebt, sondern auch da doch immer noch der Zeichen bedarf, um vor sich gehen zu können, so steht und fällt die Frage, ob man berechtigt sei, das denkende Erkennen als eine auf das Sein, die Wirklichkeit als ihr Objekt gerichtete Thätigkeit aufzufassen, mit der anderen Frage, ob die Sprache fähig sei, ein Seiendes zu bezeichnen. Besitzt der Mensch in der Sprache das Mittel, die Wirklichkeit in all ihrem Reichtum, all ihrer Mannigfaltigkeit bezeichnen, zum Ausdruck bringen zu können, so kann darüber kein Zweifel sein, dass er durch das Denken zu einer Erkenntnis des Seienden gelangt oder wenigstens zu gelangen strebt. In der Beantwortung dieser Frage unterscheidet sich derjenige, dessen Geist von der Ein-

sicht in die Realität alles Existierenden erleuchtet ist, nicht von demjenigen, der noch in dem naiven Glauben an das absolute Dasein der Objekte seiner Erkenntnis verharrt. Beide stellen die Sprache dem Seienden gegenüber als das universale Mittel zur Bezeichnung, zum Ausdruck von allem und jedem, was auf das Prädikat des Seins Anspruch machen kann. Indessen gilt es auch hier, einen trügerischen Schein zu zerstören.

Man kennt die bedeutenden Fortschritte, die in der Erkenntnis des Wesens der Sprache gemacht worden sind, seitdem man in der Sprache eine Form der Ausdrucksbewegung, eine Lautgebärde erkannt hat; aber so sehr man dadurch in der Erklärung des Ursprungs und der Entwickelung der Sprache gefördert worden ist, so hat man doch für das Verständnis des eigentlichen Wertes, der dem sprachlichen Ausdruck innewohnt, aus jener Erkenntnis nicht hinlänglichen Gewinn gezogen. Es liegt nahe, das Wesen einer Ausdrucksbewegung in dem Umstande zu finden, dass dieselbe äusserlich wahrnehmbar und einer fremden Intelligenz verständlich ist; man setzt dabei stillschweigend voraus, dass dasjenige, was dabei zum Ausdruck kommt, schon abgesehen von dem Ausdruck und vor demselben vorhanden sei, und, so wie es vorhanden sei, durch den Ausdruck zu einem Gegenstande der Mitteilung gemacht werde. Das Wort vor allem verdankt die ausserordentliche Wertschätzung, deren Gegenstand es ist, der Annahme, dass in ihm alles dasjenige zum mitteilbaren Ausdruck gelangt, was in irgend

einer Form zum Besitzstand unserer geistigen Existenz gehöre. In dieser Auffassung scheint sich eine Nachwirkung jener alten Lehre geltend zu machen, nach der der Geist die Organe des Körpers in seinen Dienst nehme; denn nur mit dieser Lehre ist die Annahme verträglich, dass der Geist einem Inhalt, den er seiner selbständigen und ausschliesslichen Thätigkeit verdanke, vermittelst des körperlichen Apparates einen körperlich wahrnehmbaren Ausdruck zu verschaffen vermöchte. Es ist hier nicht der Ort, die hinlänglich bekannten Gründe anzuführen, durch die ein besonnenes Denken genötigt worden ist, diese Auffassung des Verhältnisses zwischen Geist und Körper aufzugeben. Lehrt die reinere Auffassung dieses Verhältnisses, zu der man sich erhoben hat, eine durchgängige Abhängigkeit geistiger Vorgänge von Vorgängen im körperlichen Organismus, so mag man zwar in der Ausdrucksbewegung einen Hinweis auf einen inneren Zustand oder Vorgang erblicken; nur muss man sich vor der Annahme hüten, dass dieser innere Zustand oder Vorgang rein geistiger Natur sein könne. Vielmehr stehen wir, wenn wir den inneren Vorgang bedenken, der sich in der sogenannten Ausdrucksbewegung bis zur äusserlich wahrnehmbaren Manifestation entwickelt, vor einem Vorgang, der nicht erst in diesem letzten Stadium zu einem körperlichen wird, sondern, wie alle Lebensvorgänge, von allem Anfang an in körperlichen Prozessen abläuft. Der Sinn der Ausdrucksbewegung kann also nicht der sein, dass sich ein Inhalt geistiger

Herkunft in einer Bewegung körperlicher Organe ein Zeichen seines Daseins, einen Ausdruck seiner Bedeutung verschaffte, vielmehr können wir in der Ausdrucksbewegung nur eine Entwickelungsstufe eines psychophysischen Prozesses anerkennen, und müssen den Sinn derselben so fassen: gleichwie der körperliche Vorgang, der mit der Erregung der sensibeln Nerven beginnt, in der äusserlichen, unmittelbar wahrnehmbar werdenden Bewegung zu einer vorher noch nicht erreichten Entwickelungsphase gelangt, so erfährt auch der seelische Vorgang, dessen wir uns als der gleichsam inneren Seite jenes Lebensvorganges unmittelbar bewusst werden, in der Ausdrucksbewegung eine Entwickelung, die er eben nur in ihr erfahren kann.

Wir werden so, indem wir die leibliche Seite des sogenannten seelischen Vorgänge anerkennen, zugleich dem geistigen Werte gewisser körperlicher Vorgänge gerecht, in denen wir mehr ein Symbol des geistigen Lebens als eine Erscheinung dieses Lebens selbst zu sehen gewohnt sind. Denn wenn wir sonst den geistigen Wert der Ausdrucksbewegungen in einer Bedeutung finden, die ihnen beigelegt werden müsse, so erkennen wir nun, dass in ihnen und durch sie ein vorher noch nicht vorhandenes geistiges Gebilde überhaupt erst zur Entstehung gelangt. Wie sollte auch ein Vergleich möglich sein zwischen einem vorausgesetzten, noch nicht in die Ausdrucksform eingegangenen psychischen Gebilde einerseits und dem Ausdruck andererseits? Und dann, bei der durchgängigen Abhängigkeit

seelischer Vorgänge von leiblichen würde die Annahme, dass die Ausdrucksbewegung eben nur etwas ausdrücke, was schon vor ihrem Eintreten vorhanden sei, zu dem Widersinn führen, dass ein und derselbe psychische Vorgang an zwei verschiedene physische Vorgänge gebunden sei. Will man diesen Widerspruch vermeiden, so kann man dies nur dadurch, dass man entweder in jene alte Lehre zurückfällt, welche der Seele ein selbständiges Leben und eine den Leib bewegende Thätigkeit zuschreibt, oder aber dass man in der Ausdrucksbewegung eben nicht den Ausdruck eines psychischen Produktes, sondern die Entwickelung eines psychophysischen Vorganges erblickt.

Auf Grund dieser Ausführungen kommen wir nun in betreff des Bedeutungswertes, den wir dem in der Sprache vorliegenden Erzeugnis unserer körperlich-geistigen Organisation zuzuschreiben berechtigt sind, zu folgendem Resultat: wollen wir daran festhalten, dass der sprachliche Ausdruck irgend ein Wirkliches, was abgesehen von der sprachlichen Form auf das Recht des Vorhandenseins Anspruch habe, zu bedeuten und somit zum Gegenstand unseres Denkens und Erkennens zu machen vermöge, so können wir das nur, wenn wir einesteils auf dem Standpunkte des naiven Realismus verharren, d. h. die Wirklichkeit als gegeben annehmen, ohne daran zu denken, dass wir sie doch erst wahrnehmen müssen, damit sie gegeben sei, anderenteils Geist und Körper als selbständige in einem Subordinationsverhältnis zu

einander stehende Bestandteile der menschlichen Natur betrachten. Wenn wir aber Ernst machen mit der Einsicht, dass wir ein Wirkliches immer nur als Resultat eines Vorganges besitzen können, dessen Schauplatz wir selbst als empfindende, wahrnehmende, vorstellende, denkende Wesen sind, und wenn wir zugleich auf Grund der Einsicht in den Parallelismus geistiger und körperlicher Vorgänge die Überzeugung gewonnen haben, dass ein geistiges Resultat und sein sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck nicht zweierlei sein können, sondern dass geistige Resultate überhaupt nur in sinnlichen Gebilden sich zu bestimmter Form zu entwickeln vermögen, so können wir die Sprache nur mehr als eine Form ansehen, in der ein Wirklichkeitsbesitz für uns entsteht, nicht aber als das Mittel, durch welches wir eine Wirklichkeit, die nicht Sprache, die gleichsam ausserhalb des Sprachgebietes vorhanden wäre, zu bezeichnen und in unseren geistigen Besitz zu bringen vermöchten. Ist es nun ein sehr ungenauer und dem thatsächlichen Verhältnis nicht entsprechender Ausdruck, wenn man sagt, dass der Mensch durch die Fähigkeit des Sprechens die Wirklichkeit zu bezeichnen vermöge, so ist es ein ebenso ungenauer Ausdruck, wenn man die in dem diskursiven Denken sich vollziehende Erkenntnis eine Erkenntnis der Wirklichkeit nennt. So wenig die Sprache einer Wirklicheit gegenübersteht, so wenig steht auch die Erkenntnis einer Wirklichkeit gegenüber. Nicht die Wirklichkeit schlechthin ist es, wie wir doch gern glauben möchten, die wir

durch das in der Sprache sich vollziehende Denken und Erkennen erfassen, sondern immer nur die Wirklichkeit, sofern sie in der Form der Sprache überhaupt zu einem entwickelten Dasein gelangt ist. In Ansehung der unendlichen Fülle von Wirklichkeit, die wir vermittelst der Sprache gleichsam vor das Bewusstsein zu rufen, durch das Denken dem Verstand zuzuführen vermögen, bedarf es freilich noch mancher Erwägungen, um das selbstverständlich erscheinen zu lassen, was zunächst befremdlich, fast paradox klingt.

Die Erkenntnis, dass alles Ausser-uns auf ein In-uns hinausläuft, dass von einem Sein zu reden nur soweit einen vernünftigen Sinn hat, als ein solches in unserem Bewusstsein erscheint — diese Erkenntnis zerstört die Täuschung, als ob wir uns einer vor uns, um uns liegenden Welt mit den Organen unseres Leibes und mit den Fähigkeiten unserer Seele nur so geradehin zu bemächtigen brauchten, um sie zu besitzen; vielmehr werden wir inne, dass alle Wirklichkeit uns einzig und allein bekannt wird in den sich in uns und durch uns vollziehenden Vorgängen, deren Anfänge wir in den Sinnesempfindungen voraussetzen, deren Resultate wir da erfassen, wo sie sich zu bestimmten Formen entwickeln. Reissen wir uns nun los von der Annahme einer ausser uns in ihrem gesamten Sein verharrenden Welt und richten wir unsern Blick dahin, wo wir das Dasein der Wirklichkeit thatsächlich konstatieren können, auf unser eigenes Wirklichkeitsbewusstsein, so tritt an die Stelle jenes

vorausgesetzten, auf sich und in sich beruhenden Seins ein ganz anderes Bild. Der Blick in die innere Werkstatt, in der die Bestandteile des Weltbildes erst entstehen müssen, wenn sie ein Sein für uns gewinnen sollen, lässt uns nicht einen festen Besitz an fertigen Gestalten gewahren, vielmehr enthüllt sich ihm ein rastloses Werden und Vergehen, eine Unendlichkeit von Vorgängen, in denen die Elemente alles Seins in den mannigfaltigsten Arten auf den mannigfachsten Stufen ihrer Verarbeitung erscheinen, ohne dass das flüchtige, sich immer erneuernde Material jemals zu festen, unveränderlichen Formen erstarrte; es ist ein Kommen und Gehen, ein Auftauchen und Verschwinden, ein Sichbilden und Sichauflösen von Empfindungen, Gefühlen, Vorstellungen, ein ununterbrochenes Spiel, nie einen Augenblick zu einem beharrenden Zustand gelangend, sondern rastlos sich bildend, sich umbildend. Wir brauchen den ewigen Fluss der Dinge nicht ausser uns zu suchen, er ist in uns; es ist aber ein trüber, die Schwelle des Bewusstseins kaum bespülender Strom, der durch unser Inneres zieht; in unbestimmten Umrissen sondern sich Bildungen auf Bildungen, um im nächsten Augenblick in das Dunkel zurückzutauchen.

Hat man einmal im eigenen Inneren jenes immer werdende und immer vergehende Geschehen erblickt, so wird man sich auch unmittelbar bewusst sein, dass diese eigentliche, vorhandene Substanz der Welt sich in ihrer eigenen Natur, in ihrer Fülle und in ihrem Reichtum nicht zur fassbaren Form

emporbilden und in dieser an das Tageslicht des erkennenden Bewusstseins heraufbringen lässt; kein Ausdruck steht ihr zu Gebote, durch den sie gleichsam in ihrer eigenen Sprache sich selbst erfassen und sich mitteilen könnte.

Der Mensch fühlt nun aber das Bedürfnis und ist sich der Fähigkeit bewusst, sich jenem ahnungsvollen Zustand zu entziehen, in dem ein unendliches Sein sich unablässig an ihn herandrängt, um ihm doch unablässig wieder zu entfliehen. Indem aber als helfend und erlösend das Wort in seinem Bewusstsein auftritt und mit ihm das grosse Werkzeug erscheint, mittels dessen erst der ganze geordnete und gegliederte Aufbau der zum Lichte der Erkenntnis erhobenen Wirklichkeit möglich wird, sollte er sich darüber klar sein, dass er in dem Wort nicht einen Ausdruck, sondern ein Erzeugnis seines inneren Lebens besitzt. Indem sich die unendlichen Vorgänge psychophysischer Natur, die das Empfindungs- und Gefühlsleben, die Wahrnehmungs- und Vorstellungswelt des Menschen und somit sein Wirklichkeitsbewusstsein bilden, zum sprachlichen Ausdruck entwickeln, unterliegt der bisherige Inhalt seines Bewusstseins einer Verwandlung; im Wort erhält sein Bewusstsein einen neuen Inhalt. In demselben Augenblicke, in welchem der Mensch sich der Wirklichkeit, die ihm in jenen reichen aber flüchtigen unbestimmten und unvollendeten Bewusstseinszuständen gegeben ist, in der sprachlichen Form zu bemächtigen meint, entschwindet ihm das, was er erfassen möchte, und er

sieht sich einer Wirklichkeit gegenüber, die eine ganz andere neue Form gewonnen hat. Nicht ein Ausdruck für ein Sein liegt in der Sprache vor, sondern eine Form des Seins.

Wir sind gewohnt, mit Worten umzugehen, wir haben in den Worten das bereite Mittel, uns aus dem dunkeln und wogenden Elemente unserer inneren Bewusstseinsvorgänge gleichsam auf festes Land zu retten. Zugleich wissen wir, dass alle unsere sinnlich-seelischen Fähigkeiten, all unser Fühlen, Empfinden, Wahrnehmen, Vorstellen beteiligt ist an der Bereitung des Wortes, der Sprache. Müssen wir nicht sagen, dass es das gesamte Sein, das Sein schlechthin ist, welches in die Form der Sprache eingeht, welches in dieser Form zu dem stolzen Bau der in dem ganzen Reichtum ihrer Erscheinungen und in der unendlichen Komplikation ihrer Zusammenhänge erkannten Welt verarbeitet wird? Aber wenn es auch das unmittelbare Wirklichkeitsbewusstsein ist, welches sich einer Verwandlung unterwirft, um in der sprachlichen Form eine bestimmte und fassbare Gestalt zu gewinnen, so findet diese Verwandlung doch nicht so statt, dass im Augenblick ihres Eintretens der gesamte zur Hervorbringung des Wortes erforderliche Bewusstseinsinhalt in der neuen Form ohne Rest aufginge und an seine Stelle die Bezeichnung träte. Die Entstehung der Sprache gleicht nicht einem Kristallisationsprozess, in dem die Stoffe zu einer bestimmten Form zusammentreten, um nur noch in dieser Form fortzubestehen; vielmehr gleicht das Wort der

Blüte, der Frucht einer Pflanze; diese entwickelt in der Blüte, in der Frucht etwas aus sich heraus, was sie selbst nicht mehr ist, es tritt eine Metamorphose ein, aber sie selbst geht dabei nicht zu grunde. Alle die unendlich komplizierten Vorgänge unseres Gefühls- und Darstellungslebens, aus denen das Wort als festes Gebilde hervortritt, bilden nach wie vor den uns unmittelbar gegebenen und doch in keine Form zu fassenden Inhalt der Welt. Wenn wir ein Gefühl, eine Vorstellung benennen, so kommt dies dem Gefühl als solchem, der Vorstellung als solcher nicht zu gute. Fest und bestimmt am Wort ist nur das Wort selbst, und wenn wir die Aufmerksamkeit unseres Bewusstseins dem sogenannten Inhalt des Wortes zuwenden, so finden wir denselben nach der Benennung und trotz derselben in jenem unbeständigen, ewig werdenden Zustande, der uns wohl gestattet, seiner gewahr zu werden, und uns doch nicht die Möglichkeit giebt, ihn mit der Klarheit des Bewusstseins zu ergreifen.

Im gewöhnlichen Leben, und nicht nur da, sondern auch auf zahlreichen Gebieten höherer geistiger Thätigkeit, beruhigt man sich dabei, dass gegenständlichen Bezeichnungen eben Gegenstände in der Wirklichkeit entsprechen, und dass infolgedessen der Inhalt dieser Worte ein an sich bestimmter sei. Sobald man aber den Widersinn einsieht, der darin liegt, etwas in der Aussenwelt suchen zu wollen, was man nicht zunächst in sich selbst gefunden hat, begreift man zugleich, dass der sogenannte gegenständliche Inhalt eines Wortes in

nichts anderem besteht und bestehen kann, als in den Empfindungs-, Wahrnehmungs-, Vorstellungsvorgängen, welche der verschiedenartigen sinnlichen Empfänglichkeit entsprechen, mit welcher wir ausgestattet sind, sowie in den Gefühlszuständen, welche unser inneres Leben begleiten. Wir dürfen uns darüber nicht täuschen, dass es ganz ausserhalb des Vermögens der Sprache liegt, jene sinnlichen Erscheinungen, auf denen es beruht, dass wir uns einer Wirklichkeit bewusst werden, in ihrem eigenen Stoffe zu einem deutlichen und bestimmten Bewusstseinsinhalt zu erheben. Man braucht, um dies einzusehen, nicht erst die komplizierten psychischen Gebilde, wie Vorstellungen, in Betracht zu ziehen; bei den einfachsten Bestandteilen des geistigen Lebens können wir uns darüber klar werden; z. B. eine Farbenempfindung hat als solche mit ihrer sprachlichen Bezeichnung nicht die geringste Verwandtschaft. Benenne ich eine Empfindung, so habe ich zweierlei in meinem Bewusstsein: die Bezeichnung als das feste, geformte Gebilde, welche sich dem Stoff des Denkens und Wissens einordnet, und die thatsächliche Empfindung selbst, welche an und für sich durch die Thatsache der Bezeichnung gar nicht berührt wird. Trotzdem die Empfindung vermittelst der sprachlichen Bezeichnung zu einem Gegenstand der Erkenntnis wird, so bleibt sie doch ihrem eigentlichen Stoff nach das, was sie vor aller sprachlichen Bezeichnung war. Indem man begreift, dass es die Sprache ist, welche das Denken ermöglicht und dadurch dem Menschen zur geistigen

Herrschaft über das Vorhandene verhilft, während das tierische Bewusstsein an das wechselnde Spiel flüchtiger, unklarer Empfindungen und Vorstellungen hingegeben erscheint, übersieht man leicht, dass auch im geistigen Leben des Menschen trotz der theoretischen Entwickelung, die es erfährt, der Stoff aller Wirklichkeit in seinem form- und haltlosen Zustand verharrt, und in demselben trotz aller Sprache und diskursiven Erkenntnis verharren würde, wenn dem Menschen nicht ausser der Sprache noch andere Mittel zu Gebote stünden, um zur geistigen Herrschaft über die Welt des Seienden zu gelangen. So muss sich ein aufrichtiges Nachdenken bekennen, dass der menschliche Geist, um zu dem zu gelangen, was er Erkenntnis der Welt nennt, sich erst Worte, sich Begriffe schaffen muss, dass er, wenn er die Welt des Seienden vor seinem erkennenden Geiste aufbaut, nicht nur den Bau ausführt, sondern auch das Baumaterial hervorbringt.

Häufig genug wiederholt es sich, dass ein allzu kühner Gebrauch des Denkvermögens dazu verleitet, Worte als Werte einzuführen, in denen gleichsam die Kennzeichen einer sinnlichen Herkunft gänzlich verwischt erscheinen. Hervorragende Denker sind der irrigen Meinung zum Opfer gefallen, dass sie das, was so recht eigentlich Wirklichkeit zu nennen sei, da erfassen könnten, wo sie sich auf den Wegen der Abstraktion am weitesten von dem sinnlichen Ursprung aller Wirklichkeit entfernt hatten. Ganze Generationen haben sich auf solchen Bahnen mit fortreissen lassen. Wenn nun dem menschlichen

Geist die Besonnenheit zurückkehrt, so durchschaut er wohl die Leere und Willkürlichkeit dessen, was ihm für die höchste Erkenntnis gegolten hatte; aber gerade darum verfällt er leicht einem anderen Irrtum. Indem das Denken, anstatt sich über die Erfahrung zu erheben, seine ganze Kraft auf die Erfahrung konzentriert; indem man alle Vorsicht anwendet, um sich bei den auf immer vollständigere Erkenntnis abzielenden geistigen Operationen nicht einen Schritt von der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit zu entfernen; indem man nichts als wirklich anerkennt, was man nicht der Erfahrung unmittelbar zu verdanken sich bewusst ist, lebt man der Überzeugung, dass man die ganze mögliche Erfahrung und somit den gesamten thatsächlichen Bestand der Wirklichkeit, soweit er uns bekannt werden könne, in der Sprache des diskursiven Denkens zum Ausdruck zu bringen vermöge. Man zweifelt gar nicht daran, dass man sich von jenen, welche ihr Weltbild aus Worten zusammensetzen, dadurch unterscheidet, dass man nicht Worte, sondern Dinge, die Bestandteile der Wirklichkeit selbst, zu dem grossen System der Erkenntnis verarbeitet. Und doch sollte schon die Thatsache, dass wir Dinge gar nicht unmittelbar zu erfassen vermögen, dass wir der Benennung, der Bezeichnung bedürfen, um überhaupt erst einen Zusammenhang herstellen zu können, der unser Erkenntnisbedürfnis befriedigt — schon diese Thatsache sollte uns davor bewahren, das Material unserer erfahrungsmässigen Erkenntnis mit der Wirklichkeit selbst zu verwechseln. Den Stoff für

ihre Thätigkeit findet auch die besonnenste Forschung nur auf demselben Gebiete, auf dem auch die Willkür ihre luftigen Gebäude errichtet. Keine Erkenntnis, die exakte so wenig wie die spekulative, kann über ein anderes Wirklichkeitsmaterial verfügen, als über dasjenige, welches in der Entwickelungsform des Wortes beziehentlich des Zeichens vorliegt.

Nach alledem ist der Sinn, den das Wunder der Sprache hat, nicht der, dass sie ein Sein bedeutet, sondern der, dass sie ein Sein ist. Und da das, was in der sprachlichen Form zur Entstehung gelangt, ausserhalb dieser Form überhaupt nicht vorhanden ist, so kann die Sprache auch immer nur sich selbst bedeuten. Der Wert eines Wortes beruht nicht auf dem, was man für seinen Inhalt auszugeben pflegt, auf den unseren Sinnesgebieten angehörigen Vorgängen, aus denen es sich entwickelt, und von denen es in grösserer oder geringerer Lebendigkeit wohl auch assoziativ begleitet wird, — sein Wert beruht vielmehr darauf, dass sich das Wirklichkeitsbewusstsein, welches zunächst nur aus jenen vagen Sinnesvorgängen bestand, im Wort um ein neues Element, einen neuen Stoff bereichert, in dem überhaupt erst die überraschende Möglichkeit eines in sich zusammenhängenden und bestimmten Wirklichkeitsaufbaues gegeben ist. Man wird auf Grund dieser Auffassung dem unberechenbaren Werte der Sprache gerecht werden und doch die Grenzen nicht übersehen, die der sich in und durch die Sprache vollziehenden

Entwickelung des menschlichen Geistes gesetzt sind. Diese Grenzen liegen nicht da, wo man gemeiniglich die Grenzen der Erkenntnis zu konstatieren pflegt, jenseits des Gebietes einer möglichen Erkenntnis, vielmehr hat die Erkenntnis noch andere, näher liegende Grenzen, die sozusagen diesseits einer möglichen Erkenntnis liegen; denn da sie an die Form der Sprache oder der Zeichen gebunden ist, kann es ihr niemals gelingen, sich jenes gesamten reichen Werdens, als welches uns die Wirklichkeit zunächst zum ahnungsvollen Bewusstsein kommt, zu bemächtigen, und es zu einem klaren und bestimmten Sein zu entwickeln.

Mancherlei Betrachtungen sind hier noch anzuschliessen. Wo man gewohnt war, einen Gewinn, eine Errungenschaft zu sehen, da erkennt man, dass dieser Gewinn zugleich mit einem Verlust verbunden ist, dass diese Errungenschaft zugleich einen Verzicht bedeutet. Wenn der Mensch sein geistiges Leben überschaut, wenn er sieht, wie Empfindungen zu Wahrnehmungen zusammentreten, Vorstellungen sich gestalten, Begriffe sich bilden, wie sich an der Sprache der Begriffe sein Denken entwickelt, wie dieses Denken, um zu gewissen Zielen zu gelangen, auch noch das bunte Gewand der Sprache abwirft und sich nur noch in Zeichen darstellt, so wird er sich einer Entwickelung seiner geistigen Natur bewusst, die ihn weit hinaus hebt über alle seine Mitgeschöpfe, und in der er die höhere geistige Bestimmung anzuerkennen sich berechtigt fühlt, zu der er inmitten anderer Geschöpfe berufen ist. Von

diesem stolzen Bewusstsein braucht er nun zwar nicht dadurch zurückgebracht zu werden, dass er die Resultate seiner Denkthätigkeit als das betrachten lernt, was sie in Wirklichkeit sind, als Bildungen, die sich aus dem flüssigen Stoffe des gesamten sinnlich-seelischen Lebens in fester Gestalt aussondern und ein eigenes Reich des Seienden bilden; aber er sieht doch ein, dass er den Wert seiner Denkthätigkeit überschätzt hat, insofern dieselbe zwar einen bestimmten gleichsam aus allen Elementen der sinnlich gegebenen Wirklichkeit zubereiteten Stoff, keineswegs aber diese Wirklichkeit selbst unter die Macht des Bewusstseins giebt. Und infolgedessen begreift er, dass der neue, abgeleitete Inhalt, indem derselbe mehr und mehr von seinem Bewusstsein Besitz ergreift, jenen elementaren Bewusstseinsinhalt verdrängt, und dass so der menschliche Geist, indem er die Wirklichkeit mehr und mehr erfasst, von dem Ursprung aller Wirklichkeit mehr und mehr abgedrängt wird.

Und ferner, wo man ein Mittel sah, zur Macht und Freiheit zu gelangen, da sieht man nun, dass unter der Macht ein Zwang, unter der Freiheit eine Beschränkung verborgen ist. Wohl fühlt sich der Mensch wie unter einem Banne, wenn er den andringenden Eindrücken eine rege und allseitige Empfänglichkeit entgegenbringt, wenn die Flut des Seienden höher und höher um ihn, in ihm steigt. Zur geistigen Freiheit glaubt er nur gelangen zu können, wenn es ihm gelingt, die Eindrücke, denen er unterliegt, seinerseits zu Objekten seiner geistigen

Thätigkeit zu machen. In seiner Denkfähigkeit sieht er die geistige Macht, der sich nach und nach der gesamte Inhalt des Seienden unterwerfen muss, und durch sie meint er die Freiheit zu erlangen, die das Bedürfnis seiner geistigen Existenz ist. Sobald er aber den Vorgang durchschaut, der sich im Denken vollzieht, wird ihm jene Macht und Freiheit doch nur sehr bedingt erscheinen; denn sie beruht auf einem Zwang, der dem geistigen Drange in seinem Inneren angethan wird. Dieser Zwang besteht in der Notwendigkeit, die Wärme des Gefühls, die Fülle und den Reichtum des ahnenden Schauens, der sich drängenden und sich ablösenden Vorstellungen in das Wort, in den Begriff zu verwandeln, um Klarheit, Ordnung, Zusammenhang da zu schaffen, wo zwar Wärme und Reichtum, aber Dunkel und Verwirrung war. So lebendig kann das Bewusstsein von der Verwandlung werden, welcher die unmittelbare Wirklichkeit sich unterwerfen muss, um als Wort, als Begriff sich darstellen zu können, dass die frühere Überschätzung der dem menschlichen Geist innewohnenden erkennenden Kraft sich leicht in eine Missachtung verwandelt. Meinte man erst, in der Erkenntnis alles zu besitzen, so meint man nun, durch sie vielmehr alles zu verlieren. Die geistige Freiheit, zu der man sich in der Erkenntnis zu entwickeln glaubte, erscheint als eine geistige Beschränkung, da man nicht imstande ist, das dunkle Sein, dessen mannigfache Werdelust man ahnend im eigenen Inneren gewahrt, anders zu einem klaren Sein zu entwickeln, als dadurch, dass

man es selbst aufgiebt und etwas anderes an seine Stelle setzt.

Und endlich, wo man das geistige Licht sah, welches sich über die Welt und den Zusammenhang ihrer Erscheinungen verbreitete, da sieht man nun eher einen Schleier, welcher die wahre Natur des Seienden verhüllt. Während man durch das in dem sprachlichen Ausdruck sich darstellende Denken das geheimste Wesen der Erscheinungen offenbar zu machen glaubte, erkennt man nun, dass alles Denken und Erkennen einer grossen, aus Worten und Begriffszeichen gewobenen Decke gleicht, unter der das Leben der Wirklichkeit fortpulsiert, ohne sich aus seinem dunkeln Zustande an das Tageslicht emporarbeiten zu können. Und wäre dem Einzelnen nur immer gegenwärtig, welch reiches, noch zu keinem Ausdruck entwickeltes Leben vorhanden sein müsse, damit nur überhaupt jene besondere Art der Ausdrucksformen entstehen könne, in der wir die Wirklichkeit denkend zu erfassen vermögen! Dies aber wird durch diese Formen selbst erschwert, verhindert. Der Einzelne gelangt ja nicht durch eigene entwickelnde, schaffende Thätigkeit in den Besitz derselben: er schafft die Welt nicht, die er durch das Denken erwirbt, er lernt sie. Indem er aber von vornherein der Wirklichkeit als einer zu erlernenden gegenübergestellt wird, entgeht es ihm, dass alles, was er zu lernen und zu lehren vermag, nicht die Wirklichkeit, sondern nur eine Form der Wirklichkeit sein kann.

II.

Die sehr verbreitete Überschätzung des theoretischen Wissens und Erkennens schlägt leicht bei denen in eine Unterschätzung um, die es in seinem eigentlichen Wesen durchschaut haben. In der That hat die Erkenntnis, dass aller theoretische Wirklichkeitsbesitz ein Wortbesitz ist, etwas Entmutigendes. Selbst da, wo man mit dem Denken der Sinnlichkeit unmittelbar nahe ist, wo man in demselben Augenblick, in welchem ein konkreter Bestandteil des Denkens vor das Bewusstsein tritt, unwillkürlich den Übergang zu einem sinnlich Gegebenen macht, wo also das sinnlich Gegebene recht eigentlich der Gegenstand selbst des Denkens zu sein scheint; selbst da sieht man sich durch die einfache Thatsache, dass man sich denkend verhält, durch die nicht auszufüllende Kluft von dem sinnlichen Stoff der Erfahrung getrennt. Das, was sich den Sinnen in seiner eigensten Naturgestalt offenbart, unterliegt, wie schon erwähnt, durch die blosse Berührung des denkenden Geistes einer Verwandlung, und das, was man thatsächlich besitzt, erinnert in nichts mehr an das, was man hat ergreifen wollen. Sind nicht die-

jenigen im Recht, die sich allen Denkens und Wissens entschlagen und die Wirklichkeit nur in den unmittelbaren Phänomenen ihres Wahrnehmungs- und Gefühlslebens erfassen zu können glauben?

Indessen während jener Überschätzung der Erkenntnis die irrtümliche Annahme zu grunde lag, dass dem Menschen eine Welt des Seins und Geschehens als Aussenwelt gegeben sei, die er mit dem Licht seines erkennenden Geistes nur zu beleuchten, und, was er da sah, nur auszusprechen brauchte, so beruht die nunmehrige Unterschätzung auf einer Annahme, die auch ihrerseits der Prüfung bedarf. Indem der Mensch lernt, die Bestandteile der Wirklichkeit nicht mehr ausser sich, sondern zunächst im eigenen Bewusstsein zu suchen, wird er sich sagen, dass er die Wirklichkeit in seinen Sinnesvorstellungen in viel unverfälschterer Gestalt besitzt, als in dem System von Worten und Begriffen, die, wenn sie auch ein Produkt der sinnlichen Vorstellungswelt sind, doch keinerlei stoffliche Verwandtschaft mehr mit derselben haben. Wenn ich die Bezeichnung irgend eines Gegenstandes nehme, wie Tisch, Baum, Berg, und meine Aufmerksamkeit auf den zwiefachen Inhalt richte, den ich in meinem Bewusstsein wahrnehme, auf die Wortvorstellung auf der einen Seite, auf die sinnliche, gegenständliche Vorstellung auf der anderen Seite, so kann mir jene wohl als das Minderwertige erscheinen, während ich den eigentlichen Wirklichkeitswert dieser beimessen muss. Zudem beruht Möglichkeit und Wert des Wortes auf seiner Herkunft aus der sinnlichen Vor-

stellung, während die sinnliche Vorstellung ihren vollen Wert auch abgesehen von jeder sprachlichen Bezeichnung besitzt.

Die Voraussetzung für diese Anschauung liegt darin, dass an Stelle des Glaubens an eine von aller Vorstellung unabhängige Aussenwelt der andere Glaube an eine gegebene Vorstellungswelt getreten ist. Dieser Glaube beherrscht in der That die allgemeine Denkweise. Bei ihm bleibt derjenige stehen, der sich aus dem Bann naiv-realistischer Anschauungsweise freigemacht hat. Zweifellos kann der gesamte geistige Zustand — und dieses Wunder vollzieht sich tagtäglich, heute wie immer — keine grössere Umwandlung erfahren, als diejenige, welche sich durch die Zerstörung der realen Gewissheit der gegebenen Wirklichkeit vollzieht. Die Stellung des Menschen innerhalb der Welt erscheint damit gänzlich verändert. Seine anscheinend passive Rolle hat sich in Wahrheit als eine aktive enthüllt; wenn er sich sonst beruhigt dem Bewusstsein überlassen konnte, dass er mit seinem Geiste ausserhalb der realen Welt, ihr gegenüber stehe, so muss er sich nunmehr eingestehen, dass er selbst als ein empfindendes, denkendes Wesen zum mindesten eine Mitbedingung alles dessen ist, was ihm als Wirklichkeit erscheint. Einesteils steigt er dadurch von seinem erhabenen, ausserweltlichen Standpunkte herab, anderenteils erscheint er in einer neuen, höheren Bedeutung. Es kann ihn mit Stolz erfüllen, dass ohne ihn diese ganze ungeheure Wirklichkeitserscheinung nicht als vorhanden gedacht werden kann, und zu-

gleich kann ihn eine Art Grauen überkommen, wenn er sich lebhaft vergegenwärtigt, dass es sein eigenes kleines Dasein ist, auf welches das Dasein eines so Unermesslichen gestellt ist. Bei alledem sagt er sich aber doch, dass die Welt in ihrem sinnlichen Vorhandensein nach wie vor für ihn dieselbe ist. Ob er durch seine sinnliche Empfänglichkeit etwas zu erhalten meint, was gerade so, wie er es erhält, auch abgesehen von seiner sinnlichen Empfänglichkeit als vorhanden gedacht werden könne; ob er begriffen hat, dass er von einem An-sich-sein der wahrgenommenen Dinge nicht reden kann, weil es doch immer nur seine eigenen Wahrnehmungen sind, deren er sich bewusst wird, so weiss er doch, dass er gleichsam nur die Thore der Sinne zu öffnen braucht, um der sich mit voller sinnlicher Gegenwart andrängenden Wirklichkeit gewiss zu werden.

Der Mensch bedarf eines festen Bodens unter sich, eines Seienden, und wenn er dasselbe nicht ausser sich finden kann, so sucht er es in sich. Schon die Art, in der der Satz von der Relativität des Seins formuliert zu werden pflegt, hat die Annahme zur Voraussetzung, dass es ein Sein gebe, von dem man die Relativität aussagen könne, und nirgend anders kann dieses Sein gefunden werden, als in der sinnlichen Vorstellungswelt. Wenn unter dem zersetzenden Einfluss skeptischen Sinnes alle Möglichkeit der Erkenntnis zweifelhaft wird, wenn kritisches Nachdenken lehrt, dass das, was wir Wahrheit zu nennen berechtigt sind, nirgends zu

finden ist, als in den jeweiligen Resultaten, zu denen die geistige Thätigkeit des Menschen, sich immer erneuernd, sich immer entwickelnd, bildend, zerstörend und wieder bildend gelangt, so ist der auf unmittelbarer sinnlicher Wahrnehmung beruhende Wirklichkeitsbesitz, wenn er auch nach seinem blossen Erscheinungswerte anerkannt wird, der sichere Halt innerhalb einer Welt des Seienden, welche sich dem tieferen Nachdenken als ein mehr oder minder unsicherer Gedankenbesitz darstellt. Hier erscheint der Mensch in der That mehr empfangend als thätig; auch wenn er sich darüber klar ist, dass er die Vorstellung einer gegenständlichen Welt mit allen ihren sinnlichen Qualitäten der Funktion seiner Sinneswerkzeuge verdankt, so empfängt er doch die Gewissheit dieser sinnlichen Wirklichkeit weniger als das Resultat einer sich in ihm und durch ihn vollziehenden Thätigkeit, als vielmehr als unmittelbar gegenwärtigen Eindruck, sobald nur die sinnliche Empfänglichkeit vorhanden ist. Während jeder Schritt auf der Bahn des Wissens und Erkennens einen Aufwand von geistiger Energie erfordert, so fällt uns die Welt, soweit sie sinnlich wahrnehmbar ist, gleichsam als Geschenk zu, sobald wir nur ins Leben eintreten. Die Natur selbst lehrt den Gebrauch der Sinne; das Denken bedarf der Unterweisung. Was wunder, dass wir auf festem Grund zu stehen meinen, solange wir den Boden sinnlicher Wahrnehmung nicht verlassen? Zwar sehen wir alle Möglichkeit einer Entwickelung des geistigen Lebens, einer Ausbildung der den Menschen

über seine Mitgeschöpfe erhebenden Fähigkeiten an die Denkthätigkeit gebunden; aber wir können uns der Einsicht nicht verschliessen, dass die Welt des Denkens in allen ihren Bestandteilen ein Erzeugnis menschlicher Thätigkeit sei und durch keinerlei Autorität, die ausserhalb dieser Thätigkeit, über derselben stände, gegen Irrtum, Zweifel und Anfechtung gesichert werden könne. In der Welt der Sinneswahrnehmungen dagegen, wenn auch ihre Möglichkeit an die Funktionen der Sinnesorgane gebunden ist, erscheint doch ein Vorhandenes unmittelbar und ein für allemal gegeben. Sie ist der Ausgangspunkt für den Erkenntnis suchenden Geist und zugleich die letzte Instanz, auf die sich dieser zurückgewiesen sieht, wenn er die Zuverlässigkeit seiner Sätze gegen Zweifel und Anfechtung zu verteidigen hat.

So hat die Welt des sinnlichen Erscheinens einen unbestrittenen Vorzug vor der Welt, die sich aus geistigen Operationen aufbaut und in ihrem Sein an die Formen des Denkens gebunden ist; sie hat eine gewisse Würde, weil ihre Herkunft jenseits der Sphäre alles menschlichen Thuns und Denkens vorausgesetzt werden zu müssen scheint. Und dennoch ist der Rang, den sie in dem gesamten geistigen Sein des Menschen einnimmt, nur ein untergeordneter. Ihr ganzes Verdienst ist ihr Vorhandensein; sie wahrnehmen ist alles, was der Mensch zu thun hat, um sich ihrer zu vergewissern. Wohl unterscheiden sich die Menschen in Ansehung des Umfanges und der Klarheit ihres sinnlich wahr-

genommenen Wirklichkeitsbesitzes; diese Unterschiede beruhen aber doch nur auf Verschiedenheiten in den niederen Regionen sinnlich-geistiger Beanlagung; vielfach finden sie auch in den zufälligen Verschiedenheiten äusserer Umstände ihre hinreichende Erklärung. Auch der reichste und vollkommenste Sinnesbesitz lässt seinen Eigentümer nur auf einem sehr niedrigen Standpunkt erscheinen, solange er nichts anderes bleibt, als Sinnenbesitz. Die geistige Entwickelung des Menschen beginnt erst da, wo er aufhört, sich bloss sinnlich wahrnehmend zu verhalten, wo er anfängt, die sinnlich wahrgenommene Wirklichkeit als ein gegebenes Material anzusehen und gemäss den Forderungen seines Verstandes zu bearbeiten, zu verwerten, zu verwandeln.

Wie sehr das Denken von dieser Auffassung des Verhältnisses zwischen Besitz an Sinnenmaterial und geistiger Thätigkeit beherrscht wird, zeigt sich besonders deutlich in den Untersuchungen, die man über das ganze Gebiet derjenigen psychischen Vorgänge anstellt, die in unmittelbarer Abhängigkeit von den Vorgängen in den Sinnesapparaten stehen. Ganz anders als die ältere Psychologie behandelt die physiologische Psychologie diese Probleme; die Einblicke, die man ihr in die Vorgänge verdankt, in denen das Wahrnehmungs- und Vorstellungsleben auf den verschiedenen Sinnesgebieten besteht, sind nicht hoch genug anzuschlagen. Die Voraussetzung aber ist für die neue Methode keine andere, als sie für die alte war. Die Vorstellungen von den Dingen

der Aussenwelt sind gegebene Grössen; indem man ihre Entstehung und Entwickelung auf dem Boden der sinnlich-geistigen Natur des Menschen zu verfolgen und aufzuhellen bemüht ist, zweifelt man nicht daran, dass man in ihnen ein bestimmtes in sich abgeschlossenes Gebiet des inneren Lebens vor sich habe. Man belehrt denjenigen, der in den Vorstellungen gleichsam nur das geistige Spiegelbild eines sinnlich Vorhandenen sieht, über die unendliche Komplikation psychophysischer Vorgänge, auf denen die Gestaltung einer Vorstellung beruht; aber man unterscheidet sich insofern nicht von ihm, als man so gut wie er in der vorhandenen Vorstellungswelt diejenige Form des Wirklichkeitsbewusstseins sieht, welche das gegebene unveränderliche Material für die höheren geistigen Operationen bildet.

Es liegt hier ein Missverständnis des wirklichen Sachverhalts vor, welches nicht weniger verhängnisvoll ist, als das Missverständnis, welches der naivrealistischen Meinung zu grunde liegt. Und zudem ist es schwerer, dieses zweite Missverständnis zu zerstören, als jenes erste. Es erscheint so konsequent, an die Stelle der Dinge, die uns nur in unseren Vorstellungen bekannt werden können, eben die Vorstellungen von den Dingen zu setzen, und das Objekt unserer geistigen Operationen nicht mehr in der Wirklichkeit schlechthin, sondern in der als Erscheinung, Vorstellung gegebenen Wirklichkeit zu erblicken. Man gerät da nur aus einem Dogmatismus in den anderen und bleibt zudem in dem son-

derbaren Irrtum befangen, dass man geistige Thätigkeit und Objekte einer geistigen Thätigkeit sich als zweierlei Dinge gegenüberstellen könne, während geistige Thätigkeit abgesehen von einem sogenannten Objekt, und ein sogenanntes Objekt abgesehen von einer geistigen Thätigkeit ganz unverständliche Worte sind.

In der That stehen der Annahme, dass dem ewig veränderlichen geistigen Besitz gegenüber das sinnliche Phänomen der Welt eine gegebene Grösse sei, erhebliche Bedenken entgegen. Wenn wir sagen, dass das Denken die Vorstellungen beherrscht, sie als den ihm zu Gebote stehenden, vorhandenen Stoff behandelt, sie vor das Forum des Bewusstseins zitiert, um sie zu ordnen und in unablässiger Arbeit in denjenigen Zusammenhang zu bringen, in welchem sie dem erkenntnisbedürftigen Geist Genüge zu thun geeignet sind, so dürfen wir doch nicht vergessen, dass wir uns nur einer bildlichen Ausdrucksweise bedienen. Sobald wir näher zusehen, müssen wir uns eingestehen, dass das Bild eher geeignet ist, den thatsächlichen Vorgang zu verhüllen, als denselben anschaulich zu machen. Denn sobald wir versuchen, das, was wir als sich gegenüberstehend betrachten, die Welt des Denkens und die Welt der sinnlichen Vorstellungen zu trennen und gesondert zu betrachten, so finden wir zwar auf der Seite des Denkens die bestimmten Werte der Begriffe, auf Seite der Vorstellung aber keinerlei bestimmten Wert, sondern wechselnde, gleichsam fliessende Bewusstseinszustände. Wir sind so sehr

gewohnt, uns in der Welt an dem Leitfaden des Denkens zurecht zu finden, dass wir die Hülflosigkeit gar nicht sehen, der wir preisgegeben sind, wenn wir es versuchen, uns nicht denkend, sondern nur vorstellend zu verhalten. Selbst wenn wir etwas ganz Bestimmtes, Individuelles nehmen, sei es eine Person oder ein Gegenstand, was finden wir in unserem Bewusstsein vor, wenn wir unser Augenmerk auf das richten, was nun eigentlich den Inhalt, die sinnliche Substanz dessen bildet, was wir durch das Wort zu bezeichnen meinen? In unendlich abgestuften Deutlichkeitsgraden wird derselbe Gegenstand immer als ein anderer in unser vorstellendes Bewusstsein treten, von der hellsten Gegenwärtigkeit bis zu nahezu verschwindender Erinnerung. Über dieses Leben der Vorstellungen hat keinerlei Denken irgend eine Macht. Wenn ich sage: der Baum ist grün, so berührt dies die Unendlichkeit der Vorstellungsmöglichkeiten, in denen ein grüner Baum in meinem Bewusstsein vorkommen kann, gar nicht. Und so ist es durchgehends. Auch muss es einer irrigen Meinung über die inneren Vorgänge Vorschub leisten, wenn man dieselben so vorführt, dass Empfindungen zu Wahrnehmungen zusammentreten, Wahrnehmungen zu Vorstellungen sich steigern, aus Vorstellungen Begriffe sich entwickeln. Man geht davon aus, dass die Entwickelung von Empfindung zu Wahrnehmung, von Wahrnehmung zu Vorstellung, von Vorstellung zu Begriff diejenige sei, die stattfinden müsse, damit der Mensch zu einem klaren und umfassenden Wirklichkeits-

bewusstsein gelangen könne. Man setzt voraus, dass die vollständige sinnliche Aneignung eines Dinges vorhanden sein müsse, damit die Gewissheit seines Seins in die Form des Begriffs eingehen und ein Gegenstand des Denkens werden könne. Aber abgesehen davon, dass im Begriff etwas ganz anderes dem Bewusstsein zugeführt wird, als das sinnliche Dasein der Dinge, muss auch jedes Bemühen, zur Vollständigkeit einer bestimmten sinnlichen Aneignung eines Gegenstandes zu gelangen, anstatt auf Bildung eines Begriffs hinauslaufen zu müssen, dieselbe vielmehr ausschliessen; denn in demselben Augenblick, in dem der Begriff von dem Bewusstsein Besitz ergreift, erfährt jenes sinnliche Bemühen eine Unterbrechung und vermag erst dann wieder in seine Rechte einzutreten, wenn das begriffliche Denken aus dem thätigen Bewusstsein verschwunden ist.

Noch einer anderen irreführenden Anschauung ist hier zu gedenken. Man pflegt die Entwickelung des geistigen Lebens bei dem einzelnen Menschen so aufzufassen, als ob sie von sinnlicher Gebundenheit zu geistiger Freiheit führe; man nimmt an, dass das sinnlich Gegebene in einen geistigen Besitz verwandelt werde. Nichts, scheint es, kann sinnlicher, körperlicher sein, als das Material der Welt, das uns als etwas Bekanntes umgiebt, zu dem wir selbst mit unserer ganzen Leiblichkeit gehören. Nichts kann geistiger, sozusagen substanzloser erscheinen, als der Begriff, durch den wir die Körperwelt gleichsam beherrschen. Aber wir dürfen nicht

vergessen, dass nichts Sinnlich-Körperliches anders gegeben sein kann, als in Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellung, Vorkommnissen, die wir doch in unsere geistige Natur verlegen. Das, was als das Allerkörperlichste sich erweist, z. B. der Widerstand der Materie, muss ein Geistiges sein, wenn es überhaupt vorhanden sein soll; und ebenso muss auch jedes Geistige, sei es ein Gefühltes, ein Vorgestelltes, ein Gedachtes, zugleich ein Körperliches sein, da es sonst nicht wahrnehmbar, mit anderen Worten, nicht vorhanden sein könnte. Wenn wir versuchen, das, was wir als unseren vornehmsten geistigen Besitz zu betrachten gewohnt sind, den Begriff, als ein Resultat, als ein Produkt aufzufassen, so finden wir, dass sich hier keineswegs ein Vorgang vollzieht, der von einem materiell, substanziell Gegebenen zu einem ganz Körperlosen, nur geistig Vorhandenen führte: im Gegenteil, der vorausgesetzte Vorgang könnte uns eher umgekehrt erscheinen; denn seinen Ursprung müssen wir in jenen geheimnisvollen Regionen des geistigen Lebens suchen, in denen aus Empfindungszuständen zuerst das Bewusstsein eines Seienden aufdämmert; am Ende sehen wir das sinnlich feste Gebilde des Begriffszeichens, in welchem nicht der Träger des irgendwie geistig vorhandenen Begriffs, sondern dieser Begriff selbst ins Dasein tritt. Wir irren sehr, wenn wir dem Reiche des gegenständlich Vorhandenen ein Reich des Denkens gegenüberstellen, dem wir eine rein geistige Beschaffenheit zuschreiben; vielmehr steht in dem Sprachmaterial, aus dem das Reich des Denkens besteht, etwas

recht sinnlich Bestimmtes einer Welt von Bewusstseinszuständen, Empfindungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen gegenüber, die uns noch eher die Täuschung vorspiegeln könnten, als ob in ihnen etwas sogenannt rein Geistiges gegeben sei.

Es ist nicht zu leugnen, dass die Verführung sehr nahe liegt, während wir uns in dem Element der Sprache, der Worte bewegen, die sinnliche Thätigkeit, die dabei stattfindet, zu übersehen. Gerade in der Sprache scheint der menschliche Geist zu seiner eigensten, freiesten, von aller sinnlichen Bedingtheit losgelösten Bethätigung zu gelangen. Das, was wir den Inhalt eines Wortes zu nennen pflegen, steht in seinem Umfange, seiner Weite ganz ausser allem Verhältnis zu dem geringen sinnlichen Volumen des Lautgebildes. Dieses wird eng begrenzt, jener weit umfassend erscheinen; wir werden meinen, dass sich mit der sinnlich so unscheinbaren Thatsache eines Wortes etwas mit demselben ganz inkommensurables Geistiges verbinde. Schon bei Bezeichnungen einfacher, nahe liegender Gegenstände, als etwa Tisch, Haus, Baum und dergleichen, muss dies auffallen; um wie viel mehr bei Worten, wie Sonne, Himmel, Welt, oder gar bei Ausdrücken wie Tugend, Unsterblichkeit, Unendlichkeit und anderen ähnlichen. Muss es uns nicht so vorkommen, als ob wir gleichwie mit Tasten schlummernde Töne aus den Saiten eines Instrumentes, so mit den Sprachlauten unendliche Reihen geistiger Bildungen aus dem leiblichen Organ erweckten? Es hat ja in der That etwas Geheimnisvoll-Wunder-

bares, wie in dem Augenblick, in welchem ein Wort, etwas an sich so Unbedeutendes und Geringes, in das Bewusstsein tritt, wie dann ganz plötzlich, wie aus einem Banne erlöst, Bilder auf Bilder sich vor die Seele drängen, wie eine unendliche sinnliche Mannigfaltigkeit, nahe und entfernte geistige Beziehungen, Erinnerungen und Ahnungen, dies alles in dem kleinen, unscheinbaren Wort enthalten zu sein und sich von ihm aus über unser Bewusstsein zu ergiessen scheint. Es ist nur zu begreiflich, dass uns das Wort wie ein geistiger Herrscher erscheint über das ganze Reich dessen, was überhaupt als Seiendes in unser Bewusstsein treten kann.

Aber wir sahen, dass der Wert der Sprache, als des Denkstoffes, gar nicht darauf beruhen kann, dass wir in ihr eine Vertretung von Dingen oder von Vorstellungen besässen; dass wir somit nicht Dinge oder Vorstellungen, sondern immer nur Worte denken. Wir überzeugten uns, dass wir uns einer sehr uneigentlichen Ausdrucksweise bedienen, wenn wir Denken und Erkennen als eine Thätigkeit bezeichnen, die in irgend einem Vorhandenen ihr Objekt hat; dass wir in allem Denken und Erkennen nur eine Form dessen besitzen, was wir als Sein zu bezeichnen berechtigt sind. Damit ändert sich das Verhältnis, in das wir Denken und Vorstellungen zu einander zu bringen gewohnt sind. Es kann von keinem Verhältnis der Unterordnung mehr die Rede sein. Wir müssen uns durchaus von der Meinung frei machen, nach der für die Erfassung

des Seins in unserer sinnlichen Wahrnehmungs- und Vorstellungsfähigkeit eine Art Vorstufe gegeben sei, während es dem Denken und der Erkenntnis vorbehalten bleibe, dieses selbe Sein erst nach seinem wahren Wesen zu einem geistigen Besitz zu machen. Wenn wir nun gleichwohl ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen Denken und Vorstellen thatsächlich beobachten, wenn wir sehen, wie sich an Begriffe, an Denkvorgänge Vorstellungsvorgänge anknüpfen, wie umgekehrt mit Vorstellungen, mögen sie auf unmittelbarer Wahrnehmung oder auf Reproduktion beruhen, Worte, Begriffe, Denkoperationen in das Bewusstsein treten, so werden wir darin doch eben nichts anderes sehen, als eine thatsächliche Zusammengehörigkeit so verschiedener Vorgänge oder Vorkommnisse in unserem Bewusstsein. Worauf diese Zusammengehörigkeit beruht, dies zu untersuchen, ist hier nicht der Ort; jedenfalls aber müssen wir dieselbe nicht nur als eine psychische, sondern auch als eine physische Zusammengehörigkeit auffassen und zwar nicht nur in dem Sinne, dass infolge eines durchgehenden Parallelismus zwischen geistigen und leiblichen Vorgängen, da wo ein geistiger Zusammenhang vorliege, auch auf einen Zusammenhang leiblicher Natur geschlossen werden müsse. Das Zugeständnis eines notwendigen Parallelismus zwischen geistigen Vorgängen und Vorgängen im leiblichen Organ schliesst nicht aus, dass man im Grunde doch nur an ein zeitweiliges, gezwungenes Zusammensein zweier in ihrem inneren Wesen getrennter unvereinbarer Elemente glaubt. Man spricht

von dieser Zusammengehörigkeit unter der Voraussetzung, dass körperliche und geistige Vorgänge verschiedenen Sphären des Seins angehörten, von denen jede für ihren Teil eine gesonderte Betrachtung zuliesse. Man giebt zu, dass jede Arbeit des Geistes sich unserer Wahrnehmung zugleich als eine körperliche Leistung ankündigt, dass alles geistige Thun zugleich eine Bethätigung des leiblichen Organismus sei, dass die Resultate des leiblich-geistigen Thuns, der Stoff, die Bestandteile des sogenannten geistigen Lebens selbst, durchaus nicht als blosse geistige Werte, sondern in sinnlicher Form vorhanden seien. Wir mögen ja aus dem ungeheuren Bereiche des Seienden nehmen, was wir wollen, das Fernste, wie das Nächste, das Umfassendste, wie das Beschränkteste, das Allgemeinste, wie das Einzelnste, immer wird es sich herausstellen nicht nur als ein unserem Bewusstsein unmittelbar angehöriges Geistiges, sondern zugleich als ein uns ebenso unmittelbar angehöriges Sinnlich-Körperliches. Indessen sieht man doch immer noch ein Zweierlei, wo im Grunde nur ein Einerlei vorhanden ist. Man hat da nur erst den halben Weg zurückgelegt, der von der Annahme einer dualistischen Sonderexistenz von Geist und Körper zu der Einsicht führt, dass eine Trennung dieser beiden sogenannten Bestandteile unserer Natur, in denen wir den grössten aller vorhandenen Gegensätze anerkennen zu müssen glauben, überhaupt für uns ganz unrealisierbar ist. Kein körperlicher Vorgang kann nur gleichsam der Träger sein eines geistigen Wertes, der von ihm verschieden wäre;

es ist immer nur ein und derselbe Vorgang, ein körperlicher, weil es in der menschlichen Natur keinen geistigen Vorgang geben kann, der nicht ein körperlicher wäre, und ein geistiger, weil es keinen körperlichen Vorgang geben kann, der für uns anders als in geistiger Form vorhanden sein könnte. Alle Sinnlichkeit, Körperlichkeit, Leiblichkeit kann für uns nur in den mannigfachen Vorgängen und Formen des Empfindens, Wahrnehmens, Vorstellens, Denkens vorhanden sein, während wir uns, und wenn wir auch nur den kleinsten Teil dieses sogenannten geistigen Lebens suchen und finden wollen, ganz ausschliesslich auf ein in sinnlicher Form Vorhandenes angewiesen sehen. In dem ganzen weiten Reiche des Geistigen vermögen wir schlechterdings nichts zu finden, was nicht körperlich-sinnlicher Natur wäre; nichts, was wir Teile unseres geistigen Besitzes nennen, kann anders geboren werden, als in leiblicher Gestalt. Es ist ein trügerischer Schein, der uns vortäuscht, es sei überhaupt eine Trennung, auch nur eine gedachte Trennung zwischen Geistigem und Sinnlichem möglich. Das, was dem reinsten geistigen Gebiet anzugehören scheint, irgend eine von aller Möglichkeit sinnlicher Wahrnehmung weit abliegende Abstraktion, etwas, was je nach dem philosophischen Standpunkt den einen das höchste Sein, den anderen gar kein Sein mehr darstellt, ein Begriff, wie etwa Unendlichkeit, was ist das anderes als das sehr sinnliche Gebilde eines Wortes? Und wenn wir das auch zugeben, aber einwenden, dass durch so ein

Wort, wie durch eine Zauberformel ein Reich unabsehbaren geistigen Seins erschlossen wird, so brauchen wir nur genauer hinzusehen, um uns zu überzeugen, dass alles, was über die engen Schranken der Wortform hinauszugehen, was dem Ausdruck die Tiefe des geistigen Inhalts, die Weite des geistigen Umfanges zu geben scheint, sich doch immer wieder als ein Sinnliches, sei es Wort, Bild Gefühl erweisen muss. Was auch immer ein Wort vor das Forum unseres Bewusstseins ruft, mögen es Begriffe, Vorstellungen, Empfindungen, Gefühle sein, was es auch sein mag, es kann nicht anders in der sogenannten geistigen Sphäre des Begriffes auftreten, als indem es sich als sinnlicher Vorgang an die sinnliche Thatsache des Wortes anschliesst. Jene sogenannte geistige Sphäre des Wortes ist thatsächlich nicht grösser als seine sinnliche Sphäre. Es ist durchaus falsch, zu sagen, dass wir uns mit der physischen Leistung, an die unser psychisches Leben gebunden ist, ein geistiges Reich erschlössen, dass alle sinnlichen Vorkommnisse unseres sogenannten geistigen Lebens, wie Wort, Zeichen, Bild, Ton, Gebärde nur Symbole eines Geistigen seien; es sind das Reminiszenzen veralteter Anschauungen. Jedes Vorkommnis bedeutet nur sich selbst, und der Schein, dass es eine Bedeutung besitze, die von ihm verschieden sei und es überrage, beruht darauf, dass sich auf dem Wege der Assoziation andere Vorkommnisse mit ihm verbinden, die ebensowenig wie es selbst einem vorgeblichen, in Wahrheit ganz undenkbaren geistigen Reiche angehören,

und die auch nur wiederum sich selbst bedeuten können.

Haben wir eingesehen, einesteils, dass unser Bewusstsein nicht als ein Ort zu betrachten ist, an welchem das Wirklichkeitsmaterial für das Denken nur so schlechthin zu finden wäre, so dass dieses jedes einzelne nur zu bezeichnen brauchte, um das gesamte in der Vorstellung gegebene Sein in diejenige Form zu bringen, die seinen eigenen Gesetzen entspräche; anderenteils dass die in unserem Bewusstsein auftretenden und mehr oder weniger die Denkvorgänge begleitenden sinnlichen Wahrnehmungs- und Vorstellungsvorgänge so wenig eine rein geistige Existenz haben können, wie das Denken selbst: so vermögen wir das, was wir das sinnliche Phänomen der Wirklichkeit nennen, unbefangener zu prüfen.

Wir sehen, dass man verhältnismässig leicht zu der Einsicht in die Phänomenalität der sinnlichen Wirklichkeit gelangt, und dass man sich dabei beruhigt, an die Stelle einer an sich vorhandenen Welt eine vorgestellte Wirklichkeit zu setzen. Man streift damit aber keineswegs allen Trug ab, in dem man sich sozusagen naturgemäss befindet. Gleichwie man sich schwer von der Überzeugung losmacht, dass das Wort, der Begriff etwas vertrete, bedeute, was auch abgesehen von Wort und Begriff vorhanden sei, so bleibt im Grunde doch auch die Meinung bestehen, dass alle Wahrnehmung und Vorstellung doch nur Kunde, oftmals mangelhafte und trügerische Kunde gebe von etwas, was unabhängig von

aller Wahrnehmung und Vorstellung existiere. Dieses ist ein Irrtum so gut wie jenes. Es giebt für uns kein sinnliches Sein, welches nicht Wahrnehmung und Vorstellung wäre, und alles Verhältnis von Wahrnehmung und Vorstellung zur Wirklichkeit ist doch immer nur wieder ein Verhältnis von Wahrnehmung und Vorstellung zu Wahrnehmung und Vorstellung; darüber hinaus werden wir niemals gelangen können. Wir sind also in betreff der gesamten sinnlichen Wirklichkeit auf das angewiesen, was wir als sogenannten psychischen Besitz in unserem wahrnehmenden, beziehentlich vorstellenden Bewusstsein finden. Wir können nun nicht annehmen, dass dieser psychische Besitz nur so in der Luft schwebe und als etwas Immaterielles uns zu teil werde. Sowenig irgend eine Wahrnehmung oder Vorstellung auf anderen als sinnlichen Wegen in unser Bewusstsein gelangen kann, ebensowenig kann sie in anderer Form in unserem Bewusstsein existieren, als in der Form eines sinnlichen Vorganges. Bedenken wir, dass das gesamte Wahrnehmungs- und Vorstellungsleben in keiner anderen Weise vorhanden sein kann, als in Vorgängen, denen unser sinnlicher Organismus unterworfen ist, so werden wir leicht begreifen, dass unsere Vorstellungen nicht als etwas fertig Vorhandenes, in unser Bewusstsein Eintretendes und aus ihm wieder Verschwindendes angesehen werden können, sondern als etwas Werdendes, Entstehendes und Vergehendes. Wir hören nun auf, das Vorhandensein der Vorstellungen so auf Treu und Glauben hinzunehmen; wir sehen ein,

dass unser ganzer Vorstellungs- und somit Wirklichkeitsbesitz sich nicht weiter erstreckt als über die Vorgänge, die im einzelnen Augenblick in uns, an uns stattfinden können; dass in jedem Augenblick die ganze Welt, die wir unser nennen können, vergeht und in jedem Augenblick wiederum neu entsteht, dass wir mit anderen nicht in derselben Welt leben, sondern dass jeder in einer anderen Welt lebt, ja dass für den einzelnen die Welt eines Augenblicks nicht dieselbe irgend eines anderen Augenblicks sein kann.

War durch die Einsicht in den relativen Charakter alles Seins die Wirklichkeit, die uns so unabhängig gegenüber zu stehen schien, aufgelöst worden in eine Wirklichkeit, deren Sein nur durch unsere Vorstellung möglich wurde, so erscheint nun durch die Einsicht in die Unmöglichkeit der Existenz von Vorstellungen als vorhandener geistiger Bestandteile unseres Bewusstseins auch die Wirklichkeit als Vorstellung aufgelöst in ein unendlich mannigfaches und ewig wechselndes Geschehen, dessen Schauplatz unser sinnlicher Organismus ist. Hatten wir auf die Frage, wo nun eigentlich die Wirklichkeit sei, antworten müssen: in unseren Vorstellungen, so müssen wir auf die weitere Frage, wo nun diese Vorstellungen sind, antworten: sie sind als dauernde Gebilde überhaupt nicht nachweisbar, ihr Sein besteht in einem Entstehen und Vergehen.

Es ist gewiss nicht leicht, diese Konsequenz zuzugeben. Man mag sich der Einsicht fügen, dass in uns selbst eine der Bedingungen liegt, von denen

das Vorhandensein alles dessen abhängt, was sich als seiend darstellt. Damit scheint an und für sich der Charakter des Seins als eines dauernden Zustandes nicht aufgehoben. Aber es muss dem sogenannten gesunden Menschenverstande doch nahezu absurd vorkommen, angesichts der uns umgebenden Wirklichkeit, von der wir selbst nur ein so verschwindender Teil sind, die uns umgiebt und uns überdauert in ihrer materiellen Beständigkeit, in der ganzen Fülle ihrer Gestaltungen, in dem ganzen Reichtum ihrer Erscheinungsweisen, von dieser so unwiderleglich wirklichen Welt zu sagen, sie sei nicht nur in der Möglichkeit des Seins an das Vorhandensein unseres Bewusstseins gebunden, sondern ihr gesamtes Sein bestehe aus nichts anderem als aus den ewig wechselnden, entstehenden und vergehenden Formen, welche die ununterbrochene sinnlich-geistige Thätigkeit unseres Bewusstseins aufweise. Indessen wer sich auf den gesunden Menschenverstand beruft, sollte bedenken, dass die Sphäre desselben nicht die Wahrheit, sondern das Kompromiss ist. Die Gewissheit der Wirklichkeit ist keine auf Gründen ruhende Überzeugung, sondern ein hergebrachter Glaube. Wenn man aufgehört hat, an die absolute Realität der gegenständlichen Welt zu glauben, so glaubt man an das Vorhandensein einer als Vorstellung gegebenen Welt. Dieser Glaube genügt so gut wie jener vollkommen zum praktischen Leben und sogar zu dem grössten Teil der theoretischen Beschäftigungen. Das skeptische Nachdenken muss aber diesen Glauben so

gut zerstören wie jenen. Die verlorene Gewissheit muss auf andere Weise wieder gewonnen werden; denn es gilt, dass nur derjenige zu wahrer Gewissheit gelangen kann, der auf dem Punkt gestanden hat, wo sich ihm alles Sein in Trug, alle Gewissheit in Zweifel aufzulösen schien.

Erst wenn wir den Glauben an eine in Wirklichkeit oder als Vorstellung gegebene Welt als einen Irrtum erkannt haben, erscheint jede dogmatische Befangenheit, in der sich das Bewusstsein in betreff der sogenannten Wirklichkeit zu befinden pflegt, geschwunden. Wir sehen ein, dass, wenn wir eine Sache tasten, dieselbe doch nur darum auf Sein Anspruch machen kann, weil sich aus den Empfindungen des Widerstandes die Vorstellung eines festen Körpers entwickelt; und wenn eine Sache als Erinnerung in uns auftaucht, so begreifen wir, dass diese Erinnerung ebensogut eine Form des Seins dieser Sache ist, wie die allerkörperlichste Gegenwart. Und ferner, sowenig wir, wenn wir eine Sache unmittelbar mit den Sinnen wahrnehmen, auf den Gedanken kommen werden, dass hier ein doppeltes Sein vorliege, eins des Gegenstandes, eins der Wahrnehmung, ebensowenig wird es für uns, wenn wir eine Sache vorstellen oder denken, noch einen Sinn haben, diesem gedachten oder vorgestellten Sein das wirkliche Sein der Sache gegenüberzustellen. Denn wir werden uns darüber klar sein, dass, da alles Sein notwendigerweise ein wahrgenommenes, vorgestelltes, gedachtes ist, wir aber nicht gleichzeitig zweierlei Zustände in unserem Be-

wusstsein haben können, von dem Sein, welches die Form der unmittelbaren Wahrnehmung hat, in dem Augenblick nicht mehr die Rede sein kann, wo das Sein in der Form der Vorstellung erscheint; und ebenso dass das Sein in der Form einer im Bewusstsein erscheinenden Vorstellung untergeht, wenn an die Stelle dieser die unmittelbare Wahrnehmung tritt.

An die Stelle des Seins tritt so ein beständiges Werden; in jedem Augenblicke stehen wir dem Nichts gegenüber, und in jedem Augenblick erzeugt sich das, war wir als seiend, als wirklich bezeichnen dürfen. Wollen wir uns diese Einsicht, diese Überzeugung lebendig und gegenwärtig erhalten, so bedürfen wir unzweifelhaft nicht geringer Kraft und Selbständigkeit. Es ist uns jeder feste Halt genommen, den uns die Annahme einer gegebenen, sei es von uns unabhängigen, sei es von uns abhängigen Wirklichkeit bot, und wir sehen uns mit unserem ganzen Wirklichkeitsbewusstsein auf ein Geschehen angewiesen, welches sich nicht ausser uns, sondern in uns, durch uns ereignet.

Hieraus folgt dann auch, dass wir das Sein irgend eines Gegenstandes und somit der gesamten Wirklichkeit nicht als an einen bestimmten einheitlichen Entwickelungsprozess in unserem Bewusstsein gebunden erachten können, sondern dass dieses Sein thatsächlich ein mannigfaltiges ist, und dass den verschiedenen Stoffgebieten, in die es gemäss der Verschiedenheit unserer sinnlichen Empfindungsfähigkeit zerfällt, sehr verschiedene Arten des Wirk-

lichkeitsbewusstseins entsprechen. Wir mögen annehmen, dass die thatsächliche Mannigfaltigkeit der sinnlichen Gestaltung des Seins ein gemeinsames und an sich gleichartiges Wirklichkeitsmaterial voraussetze, an dem sich die verschiedenartige sinnliche Thätigkeit vollziehe. Wir mögen dies annehmen; nachweisen können wir es nicht. Denn da wir von keinem Sein wissen können, welches nicht in irgend einer Form in unserem Bewusstsein existierte, so müssten wir eine Form nachweisen können, in der sich jenes vorausgesetzte, aller sinnlichen Spezialisierung zu grunde liegende, selbst noch nicht spezialisierte Sein darstellte. Wir mögen noch so tief in die Gründe hinabzudringen suchen, aus denen sich die Mannigfaltigkeit unseres Wirklichkeitsbewusstseins wie aus einem gemeinsamen Ursprung entwickelt — was wir überhaupt noch wahrnehmen können, sind schon spezialisierte Formen, und jenseits derselben liegt überhaupt nichts Wahrnehmbares mehr, sondern mit einer Verdunkelung des Bewusstseins das Ende aller Wahrnehmung. Von dem Sein eines Gegenstandes in dem Sinne einer sinnlichen Einheitlichkeit und Gesamtheit könnte also offenbar nur für Organismen die Rede sein, die auf einer sehr tiefen Entwickelungsstufe verharren: wo sich die ersten Anfänge sinnlicher Empfindung nachweisen lassen, da mag man voraussetzen, dass das gesamte Sein eines Gegenstandes an ein einziges Bewusstseinsmaterial gebunden ist. Schon wo zu der Empfindung des Widerstandes die ersten Spuren der Lichtempfindung treten, fällt

die Möglichkeit eines einheitlichen Seins weg, und es tritt eine Vervielfachung ein, die niemals wieder zu einer Einheit werden kann. Zu je höheren Formen sich die Organismen entwickeln, desto mehr differenziert sich die sinnliche Empfindung und mit ihr das Bewusstseinsmaterial, in welchem sich das Sein darstellt. Wir könnten meinen, eine einheitliche Zusammenfassung des Seins müsse wenigstens dem Menschen als dem höchst organisierten Wesen möglich sein, da er sonst Begriffe wie Wirklichkeit, Sein gar nicht würde bilden können. Aber mit diesen Begriffen befindet man sich bereits auf dem sehr speziellen Gebiet, welches sich in dem diskursiven Denken darstellt, und sehr weit entfernt von anderen Wirklichkeitsgebieten, zu deren Entwickelung das Denken unfähig ist.

Löst sich nun das Sein der Dinge in eine stoffliche Mannigfaltigkeit auf, insofern die Vorkommnisse, die wir thatsächlich in unserem Bewusstsein konstatieren können, sobald ein Seiendes in ihm auftritt, stofflich sehr verschieden sind, sich als tastbar, hörbar, sichtbar, denkbar u. s. w. kundgeben: so kommt dazu noch eine Mannigfaltigkeit der Entwickelungsstadien, insofern auf jedem einzelnen Stoffgebiete dasjenige, was sich uns als seiend darstellt, in ungemein verschiedenen Abstufungen von Deutlichkeit und Lebendigkeit, Bestimmtheit und Gestaltung auftreten kann. Halten wir uns das immer gegenwärtig, so werden wir zu einem Positivismus gelangen, der ganz anderer Art ist, als derjenige, dessen sich die moderne Denkweise rühmt. Denn

da alles Vorhandene sich uns als zurückgeführt enthüllt auf die Art der Vorgänge, die in uns, an uns, durch uns stattfinden, so werden wir vor allen anderen geistigen Operationen, denen wir irgend ein Vorhandenes unterwerfen, uns Rechenschaft darüber geben, an welcherlei Vorgänge unseres sinnlich-geistigen Lebens sein Dasein gebunden ist.

III.

Die Einsicht, dass sich unser gesamter sinnlicher Wirklichkeitsbesitz auf Wahrnehmungs- und Vorstellungsvorkommnisse beschränkt, die nicht einen gleichmässig dauernden Zustand, sondern ein Kommen und Gehen, ein Entstehen und Verschwinden, ein Werden und Vergehen darstellen — diese Einsicht führt uns dazu, in der Wirklichkeit nicht nur ein flüchtiges, sondern auch ein vielfach unentwickeltes oder verkümmertes Gebilde zu erkennen. In Ansehung der wunderbaren, formen- und farbenreichen Welt, in der wir leben, die unsere Sinne bald auf das Kleine und Nahe festbannt, bald in die Ferne lockt, um ihnen das Grösste zugänglich zu machen; die sich bald in festester stofflicher Gegenwart aufdrängt, bald in anscheinend stofflosester Erscheinung sich doch immer noch als sinnlich vorhanden erweist — in Ansehung dieser Welt, die wir als etwas so unbegreiflich Kunstreiches und Vollendetes erkennen, mag es uns schwer werden, dies zuzugeben. Aber wir sind in betreff des Zustandes unseres sogenannten sinnlichen Wirklichkeitsbesitzes nicht geringeren und nicht weniger verborgenen Täuschungen

unterworfen, als die sind, gegen die wir auf dem Gebiete unserer sogenannten geistigen Operationen beständig auf der Hut sein müssen.

Über manche Beschränkungen, denen unsere sinnliche Auffassungsfähigkeit unterliegt, täuschen wir uns freilich nicht. Wir wissen recht gut, dass wir das, was sich unseren Sinnen zunächst als ein zusammengesetztes und mannigfaltiges Ganzes darbietet, zerstören müssen, sobald wir es näher zu ergreifen trachten. Nur solange wir unsere Aufmerksamkeit in einem gewissen Mittelstadium der Stärke erhalten, vermögen wir einen kombinierten Sinneseindruck von einigem Umfange als ein Ganzes aufzufassen. Suchen wir die Intensität der sinnlichen Wahrnehmung zu steigern, so sehen wir uns gezwungen, von dem Ganzen auf seine Teile überzugehen, und je genauer wir wahrzunehmen suchen, desto mehr scheint sich der Umfang dessen zusammenzuziehen, was wir noch wahrnehmen können. Auf der anderen Seite müssen wir auch den qualitativ gemischten Sinneseindruck in seine Bestandteile auflösen, um ihm näher zu kommen; jeder Versuch, das, was sich als ein sinnlich Vielfaches in einer gewissen Entfernung zeigt, uns in seinem gesamten sinnlichen Reichtum nahe und immer näher zu bringen, muss misslingen. Indem wir die sinnliche Mannigfaltigkeit eines Eindrucks als solche zu erfassen und uns anzueignen suchen, vermögen wir doch nur eine einzelne Sinnesqualität zu ergreifen. Zu gunsten dieser einen treten die anderen zurück; ja sie werden bis zu beinahe gänzlichem Verschwin-

den aus der Wahrnehmung vertrieben, je intensiver wir uns den Eindruck der einen Sinnesqualität zu machen vermögen.

Diesen beschränkenden Bedingungen ist das Vorstellungsleben in ganz gleicher Weise unterworfen, ob es auf unmittelbarer Sinneswahrnehmung oder auf Reproduktion von Vorstellungen im Bewusstsein beruht. Man könnte meinen, dass diese Beschränkungen auf der Beschaffenheit der Sinnesorgane selbst beruhten, wo deren Thätigkeit durch die unmittelbare Gegenwart der wahrgenommenen Gegenstände gefordert werde; man könnte infolgedessen voraussetzen, dass diese Schranken nicht vorhanden wären, wo das Bewusstsein anscheinend der vollsten geistigen Freiheit geniesst, wo es unabhängig von unmittelbarer Thätigkeit der Sinnesorgane, nicht bestimmt durch das Vorhandensein der Dinge selbst, über einen scheinbar unbegrenzten Reichtum von Vorstellungen verfügt. Auch hier aber kehrt der Zwang wieder, das unser vorstellendes Bewusstsein jeweilig Erfüllende seinem Umfang nach in demselben Masse zu beschränken, in dem es zur Lebendigkeit, Klarheit, Deutlichkeit gesteigert werden soll; auch hier vermögen wir nicht, alle sinnlichen Seiten einer Vorstellung gleichzeitig in den Vordergrund unseres Bewusstseins zu bringen; vielmehr sehen wir einen Wettstreit zwischen diesen sinnlichen Qualitäten eintreten, der bald von äusseren Umständen, bald auch von unserem Willen abhängt. Dies kann ja auch nicht anders sein; denn ob die Vorgänge, in denen unser Vorstellungsleben besteht,

angeregt werden durch äussere Reize oder durch innere, sie selbst bleiben doch immer denselben Bedingungen unterworfen.

Alle diese Thatsachen sind uns, wie gesagt, hinlänglich bekannt; sie kommen uns auf Schritt und Tritt zum Bewusstsein; wir werden aus ihnen aber nicht den Schluss ziehen, dass sie uns nur eine mangelhafte sinnliche Kenntnis der uns umgebenden Welt gestatten. Wir wissen, dass uns das, was uns gleichzeitig zu thun versagt ist, nach einander mühelos gelingt, und dass wir so das Mittel besitzen, durch welches wir zur Vollständigkeit der sinnlichen Auffassung gelangen. Es sind viel vorborgenere und nicht so mühelos zu überwindende Schranken unserer Natur, die wir im Sinn haben, wenn wir behaupten, der Mensch lasse sich, ihm selbst unbewusst, an einem sehr unvollkommenen und unentwickelten Weltbild genügen.

Jene Vollständigkeit der sinnlichen Auffassung, zu der wir gelangen zu können vermeinen, ist im Grunde doch nur eine scheinbare; sie ist in Wahrheit nicht vorhanden; sie stellt sich nicht als ein bestimmtes nachweisbares Gebilde dar; sie ist eine Annahme, eine Voraussetzung, die wir in unserem Bewusstsein nicht realisieren können. Vergegenwärtigen wir uns unseren eigenen Zustand, an den jene angebliche Vollständigkeit der sinnlichen Auffassung auch nur eines einzelnen Gegenstandes gebunden ist, so sehen wir uns einem Herumirren unserer Sinne an dem Gegenstand preisgegeben. Heften wir unsere Aufmerksamkeit auf die einzelne

Sinnesqualität, so endet unser Bemühen in Ratlosigkeit. Die sinnliche Sicherheit und Bestimmtheit kommt uns bei dem Versuch der Isolierung eines einzelnen Sinnes gar bald abhanden, und wir suchen Zuflucht bei den anderen Sinnen, um die volle Gewissheit des sinnlichen Vorhandenseins des wahrgenommenen oder vorgestellten Gegenstandes wiederzugewinnen. Suchen wir dagegen unsere Aufmerksamkeit auf die in einem Gegenstand sich darbietende sinnliche Gesamtheit zu konzentrieren, so entschwindet uns wiederum die Gesamtheit unter den Händen, und ohne es zu wollen, erfassen wir doch immer nur einen einzelnen Teil aus dem sinnlichen Komplex. Aus jener allmählichen sinnlichen Kenntnisnahme, in der wir das einzige Mittel erblickten, zu einer Vollständigkeit der sinnlichen Aneignung irgend eines Gegenstandes zu gelangen, entwickelt sich also keineswegs ein Besitz in unserem Bewusstsein, in dem sich diese sinnliche Vollständigkeit darstellte; vielmehr finden wir unser Bewusstsein in Ansehung seines sinnlichen Besitzes in einem ziemlich hülflosen Zustande, insofern es sich genötigt sieht, wenn es nur überhaupt die sinnliche Gewissheit nicht verlieren will, beständig von einem Sinnesgebiet zum anderen zu eilen, um dieses alsbald wieder zu gunsten des nächsten zu verlassen. Da die verschiedenen Sinnesgebiete immer zu gegenseitiger Ablösung bereit sind, so unterliegen wir leicht der Täuschung, als könne uns eine sinnliche Vollständigkeit gegeben sein. Sind wir aber einmal auf jenes Sachverhältnis aufmerksam geworden, so

können wir uns der Ansicht nicht verschliessen, dass das Dasein irgend eines sinnlich wahrnehmbaren oder vorstellbaren Gegenstandes nicht an eine bestimmte Form gebunden ist, sondern sich in jener willkürlichen und beständig wechselnden Konkurrenz seiner verschiedenen sinnlichen Qualitäten erschöpft.

Wie es nun aber um die Gestaltung eines sinnlich Vorhandenen nach den einzelnen Seiten seiner sinnlichen Beschaffenheit bestellt ist, das werden wir am besten erkennen, wenn wir eine bestimmte Seite dieser Beschaffenheit, die Sichtbarkeit, ins Auge fassen. Wir kommen hier auf das eigentliche Thema der vorliegenden Untersuchungen. Hatte es sich in dem Vorhergehenden um das Eingeständnis gehandelt, dass wir in einer Täuschung leben, solange wir meinen, ein Sinnlich-Wirkliches als ein Sinnlich-Vollständiges in irgend einem Gebilde unseres Bewusstseins besitzen zu können: so handelt es sich nun um den Nachweis, dass auch ein sichtbarer Gegenstand eben dieser seiner Sichtbarkeit nach uns als ein zu endgültiger Entwickelung gelangtes Gesichtsbild so ohne weiteres nicht angehören könne. Und daraus wird sich, wie wir sehen werden, die natürliche Folgerung ergeben, dass der Mensch eine Entwickelung seiner Gesichtsbilder zu höheren Graden des Vorhandenseins nur einer Thätigkeit verdanken könne, durch welche sichtbar nachweisbare Gebilde hervorgebracht werden, und dass diese Thätigkeit keine andere als die künstlerische sei.

Zwar wissen wir, dass im gewöhnlichen Leben und bei vielen Beschäftigungen, wo sich die Aufmerksamkeit auf das Aussehen der Dinge nach dem Bedürfnis richtet, dieses Gesichtsbild deshalb ein mangelhaftes, oberflächliches, unentwickeltes bleibt, weil damit dem Bedürfnis vollständig genügt ist. Auch räumen wir ein, dass Verschiedenheiten der individuellen Anlage dem einen die Erlangung eines genauen und lebendigen Gesichtsbildes leichter, dem anderen schwerer erscheinen lassen. Immerhin nehmen wir von jedem normal Organisierten an, dass es in seinem Belieben liege, sich einen Gegenstand nach seiner sichtbaren Seite hin zum höchsten Grade anschaulicher Deutlichkeit und Gewissheit zu bringen. Bei gewissen geistigen Thätigkeiten betrachten wir die Vollständigkeit und höchste Genauigkeit der durch den Gesichtssinn zu erlangenden anschaulichen Kenntnis der Dinge als eine selbstverständliche Voraussetzung. Dies ist bei bestimmten Gattungen der künstlerischen Thätigkeit, auf bestimmten Gebieten der wissenschaftlichen Forschung der Fall. Und auch da, wo sich die Aufmerksamkeit nicht um einer Thätigkeit willen auf die sichtbare Seite der Dinge richtet, sondern nur etwa aus einem sentimentalen Bedürfnis, wird ein Zweifel daran nicht zulässig erscheinen, dass die Arbeit des Sehens an den Gegenständen vollständig geleistet sei. Und wo es sich nicht um direkte Wahrnehmung handelt, sondern um Vorstellungen, die vor unser Bewusstsein treten, so wissen wir, dass uns bei jeder Unsicherheit, bei jeder Lücke

die Zuflucht zur direkten Wahrnehmung offen steht, und dass hier jeder Zweifel gelöst, jede Lücke ergänzt wird.

Indem wir so auf einem ganz sicheren sinnlichen Boden zu stehen meinen, unterliegen wir einer ziemlich komplizierten Täuschung, die daraus entspringt, dass wir den sinnlichen Besitz, den uns das Sehen liefert, nicht aus den mannigfachen andersartigen Verbindungen zu lösen gewohnt sind, in denen er zu einem Elemente unseres geistigen Lebens wird. Denn einesteils meinen wir, ihn zurückführen zu können auf ein Wirklichkeitsvorbild, welches sein Dasein ganz anderen sinnlich-seelischen Vorgängen verdankt, andernteils glauben wir, ihn in unserem Bewusstsein zu realisieren, wenn wir ihn doch thatsächlich in einen Besitz ganz anderer Natur verwandeln. Beides bedarf näherer Erörterung.

Einer sehr gebräuchlichen Ausdrucksweise zufolge können wir das Vorhandensein von etwas, was wir durch das Auge wahrnehmen, auch durch andere Sinne feststellen; können wir das nicht, so erscheint uns das, was uns das Auge zeigt, als eine trügerische Vorspiegelung. Wir sagen, dass wir das, was wir sehen, auch tasten und infolgedessen wägen und messen, dass wir es vielleicht hören oder schmecken oder riechen können. Diese Ausdrucksweise ist deshalb irreführend, weil man das, was man sieht, jedenfalls durch die Thätigkeit keines anderen Sinnes wahrnehmen kann, als durch die des Gesichtssinnes. Man kann mit derselben nur meinen, dass man alle diese Operationen an einem voraus-

gesetzten Gegenstand vornimmt, welcher auch der Gegenstand des Gesehenwerdens ist. Denn es kann ja unmöglich das Sichtbare sein, was anderweitig wahrgenommen wird; es würde ja eben nicht das Sichtbare sein, wenn ausser dem Gesehenwerden noch etwas anderes mit ihm geschehen könnte. Sprechen wir aber von einem sichtbaren Gegenstande, der eben derjenige ist, den wir auch anderweitig sinnlich wahrnehmen, so nehmen wir stillschweigend darauf keine Rücksicht, dass, wenn man die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften abzieht, ein Gegenstand als Träger derselben nicht mehr übrig bleibt. Wir stehen also, wenn wir eine dem Gebiete des Gesichtssinnes angehörige Wahrnehmung oder Vorstellung auf eine Wirklichkeit zurückführen zu können meinen, vor folgendem Dilemma: entweder wir führen die Wahrnehmung oder Vorstellung auf etwas zurück, was einem ganz anderen Sinnesgebiet angehört, als dem des Gesichtssinnes, d. h. wir verdrängen das, was uns der Gesichtssinn liefert, aus unserem Bewusstsein und ersetzen es durch etwas, was wir einem ganz anderen Sinn verdanken; oder wir greifen sozusagen ins Leere, indem wir uns auf eine Wirklichkeit beziehen, die zwar für den Gesichtssinn, aber doch abgesehen von den Wahrnehmungen und Vorstellungen des Gesichtssinnes vorhanden wäre; denn das Vorhandensein eines Sichtbaren kann eben nur in seinem Gesehen- oder Als-gesehen-vorgestellt-werden bestehen. Es kann sich bei dem Sehen gar nicht darum handeln, das subjektive Gesichtsbild einem objektiven, durch den

Gesichtssinn wahrnehmbaren Bestand gleich zu machen. Wäre dies der Fall, so würde freilich jeder normal Organisierte zu einer vollständigen, mit der Wirklichkeit übereinstimmenden Gesichtsvorstellung gelangen können, ja gelangen müssen. Aber sobald wir genauer prüfen, was wir eigentlich thun, wenn wir zwischen einem Richtigsehen und einem Falschsehen unterscheiden, wenn wir mit der grössten Sicherheit darüber urteilen, ob eine Gesichtswahrnehmung oder Vorstellung mit der Wirklichkeit übereinstimmt oder nicht, so gewahren wir, dass es eben nicht die sichtbare Wirklichkeit ist, an der wir prüfen, ob unser Auge Recht hat oder im Irrtum befangen ist. Wenn uns das Auge die Existenz von etwas vorspiegelt, was nicht vorhanden ist, so bezieht sich dieses Nichtvorhandensein nicht auf das, was wir sehen, denn das ist eben vorhanden, sondern auf das, was wir niemals sehen können; mit der Gesichtswahrnehmung treffen gewisse andere sinnliche Wahrnehmungen nicht zusammen, deren Konkurrenz wir zu fordern pflegen, um von Wirklichkeit reden zu können. Bemerken wir, dass unser Auge uns über die Lage eines Gegenstandes im Raume täuscht, so können wir nicht meinen, dass unser Auge den Gegenstand an einem anderen Orte wahrnehme, als wo er sichtbar sei; denn der Gegenstand kann nur an dem Orte sichtbar sein, wo er von dem Gesichtssinn wahrgenommen wird; vielmehr können wir nur sagen, dass das Auge den Gegenstand an einem anderen Orte sieht, als wo ihn z. B. der Tastsinn fühlt.

Auch das Verhältnis der Form eines Gegenstandes, sofern dieselbe von dem Auge wahrgenommen oder vorgestellt wird, zu der Form, die wir durch andere Mittel feststellen können, unterliegt manchen Unklarheiten und Missverständnissen. Im gewöhnlichen Leben schwankt die Kenntnis, die wir von der Form eines Gegenstandes haben, zwischen den Nachrichten, die uns der Gesichtssinn, und denen, die uns der Tastsinn über diese Form giebt. Je genauere Kenntnis wir aber haben wollen, desto weniger ziehen wir den Gesichtssinn zu Rate, und desto mehr verlassen wir uns auf den Tastsinn; und wenn wir im eigentlichsten Sinne von der Form eines Gegenstandes reden, so ist überhaupt von einem Anteil des Gesichtssinnes nicht mehr die Rede, vielmehr meinen wir die tastbare, messbare, berechenbare Form. Diese wird uns zum Massstab für die Richtigkeit des Sehens, und wir fragen uns, ob wir die Form so sehen, wie sie sich in ihrer tastbaren, greifbaren Wirklichkeit verhält; ist dies der Fall, so sind wir überzeugt, eine richtige und vollständige Gesichtsvorstellung von der Form des Gegenstandes zu haben. Nun besteht zwischen dem Gesichtssinn und dem Tastsinn insofern eine Beziehung, als aus den Daten, die jener liefert, auf die körperliche Form, und umgekehrt aus den Daten, die dieser liefert, auf die sichtbare Gestalt geschlossen werden kann. Wenn man nun von dem, was das Auge zeigt, auf die Form schliesst, die sich dem Tastsinn darbieten wird, und man findet diesen Schluss bestätigt, so bedient man sich doch eines

sehr irreführenden Ausdrucks, indem man sagt, dass man richtig gesehen habe; denn die Richtigkeit, auf die man hier den Wert legt, kann man eben nicht sehen, sondern nur durch den Tastsinn wahrnehmen. Es besteht gar keine Ähnlichkeit zwischen der Formvorstellung, die in das Gebiet des Gesichtssinnes, und derjenigen, die in das Gebiet des Tastsinnes gehört; und so kann auch die eine nicht zum Vorbild oder Massstab der anderen dienen. So sagt man ja auch, dass der Gesichtssinn zur Auffassung von Formen, namentlich komplizierter Art, kein geeignetes und hinreichendes Organ sei, und unterscheidet dabei nicht hinlänglich, dass die Form, die überhaupt eine sichtbare Form ist, nur dem Gesichtssinn verdankt werden kann, dass aber die Form, deren Entstehung auf anderen Sinneswahrnehmungen beruht, mit der sichtbaren Form gar nichts zu thun hat. Es hat gar keinen Sinn, zu sagen, das Auge vermöge der Form der Dinge nicht vollständig gerecht zu werden, während man diese Form mit der höchsten Genauigkeit messen und berechnen könne. Als ob es eine Form schlechthin gäbe, und als ob die verschiedenen Sinnesorgane nur die mehr oder minder geeigneten Werkzeuge wären, sich diese Form anzueignen. Was kann es der Form, die durch und für das Auge entsteht, nützen, wenn eine Form festgestellt wird, die gar nicht als eine sichtbare in unser wahrnehmendes und vorstellendes Bewusstsein treten kann?

Es ist nicht überflüssig, hier noch einiger Missverständnisse zu gedenken, denen man wohl be-

gegnet. Man kann die Behauptung aufstellen hören, für die Wiedergabe sowohl der stereometrischen als auch der auf eine Fläche projizierten Form eines Körpers sei ein mechanisches Verfahren wie in jenem Falle das der Abformung, in diesem das der Photographie, das zuverlässigste Mittel. Nun ist klar, dass, wenn ich einen Gegenstand abforme, ich damit zwar einen zweiten tastbaren und auch sichtbaren Gegenstand, keineswegs aber einen Ausdruck des Gesichtsbildes herstelle, welches ich von dem Gegenstand empfange. Ich habe nun eben zwei Gegenstände, die in ihrer tastbaren, messbaren, berechenbaren Form übereinstimmen mögen, von denen beiden ich aber die Form, wie sie dem Auge erscheint, eben nur dem Auge, nicht aber einer Abformung verdanken kann. Wer aber meint, dass die Photographie dieses Gesichtsbild in der untrüglichsten Weise liefere, weil wohl das Auge, nicht aber eine Maschine irren könne, der muss von der Voraussetzung ausgehen, dass der Vorgang, durch den im menschlichen Auge und Gehirn das Gesichtsbild entsteht, ganz dem gleiche, durch den im photographischen Apparat das photographische Produkt zu stande kommt; eine Voraussetzung, die im Ernste niemand machen kann. Im Grunde kann auf photographischem Wege doch nur etwas hergestellt werden, was eben keine Gesichtsvorstellung ist, sondern wovon wir uns erst eine Gesichtsvorstellung bilden müssen. Besteht zwischen einem photographischen und einem anderweitig hergestellten Gegenstand, wie bei Schriften, Drucken, planimetrischen

Figuren, Zeichnungen u. s. w. und den nach ihnen angefertigten Nachbildungen eine Übereinstimmung in ihrer anderweitigen Beschaffenheit, so werden Original und Nachbildung dasselbe Gesichtsbild liefern. Wo aber diese Übereinstimmung nicht vorhanden ist, da wird die Photographie kein treues Abbild des Originals sein, vielmehr wird eben das Original ganz anders aussehen als das Nachbild.

Bei anderen in das Bereich der Sichtbarkeit gehörigen Qualitäten der Dinge, wie Farben, Unterschieden von hell und dunkel, Glanz u. s. w. ist ein missverständliches Zurückführen von dem, was nur gesehen werden kann, auf etwas, was nicht gesehen werden kann, weniger leicht möglich. Auch hier freilich meinen wir, auf einem ganz sicheren Boden zu stehen, indem wir das Urteil über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit der subjektiven Sinneswahrnehmung in ein objektives Vorhandensein dessen zu verlegen pflegen, was wahrgenommen werden soll. Aber es kann doch wenigstens darüber kein Zweifel obwalten, dass es nur ein Sichtbares sein kann, an dem wir die Richtigkeit des Sehens prüfen, und da dieses Sichtbare keine andere Existenz besitzt, als sein Gesehen- und Als-gesehen-vorgestelltwerden, so läuft jene Prüfung auf die Untersuchung der Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung — nicht zwischen Wahrnehmung und Vorstellung einerseits, einem objektiv Vorhandenen andererseits —, sondern zwischen den Wahrnehmungen und Vorstellungen der verschiedenen Individuen hinaus. Wie weit eine solche Feststellung der Über-

einstimmung oder Nichtübereinstimmung möglich ist, gehört nicht hierher.

Wenn wir einer Täuschung unterliegen, indem wir für die Vollständigkeit und Richtigkeit unserer Gesichtswahrnehmungen oder Vorstellungen als solcher einen Massstab an etwas zu haben meinen, was sich als gar nicht durch den Gesichtssinn wahrnehmbar oder vorstellbar erweist, so verfallen wir in eine ähnliche Täuschung, indem wir Gesichtswahrnehmungen oder Vorstellungen für das Gesamtleben unseres Bewusstseins in einer Form realisieren, die aus ganz anderem Stoffe besteht, als dem durch den Gesichtssinn gelieferten. Bekanntlich unterscheidet man in dem Prozess, von dem man annimmt, dass er stattfinden müsse, damit eine Wahrnehmung oder Vorstellung zu stande kommen könne, das Stadium der Perzeption und das der Apperzeption. Der Eintritt des Bildes in den weiteren Kreis des wahrnehmenden Bewusstseins schliesst eine gewisse Undeutlichkeit nicht aus; das Bild befindet sich gleichzeitig mit anderen in diesem weiteren Umkreis; dadurch aber, dass das Bild apperzipiert, d. h. in den Blickpunkt des Bewusstseins, in das eigentliche Zentrum der Aufmerksamkeit gehoben wird, erlangt es seine volle Klarheit und Deutlichkeit. Damit erscheint der Prozess des Wahrnehmens und Vorstellens abgeschlossen. Wir besitzen nun zwar etwas; aber es erscheint uns als ein toter, wertloser Besitz, wenn wir es nicht als Anregung zu einem mannigfaltigen Gefühlsleben oder als Stoff des Denkens und Erkennens in unserem seelischen

und geistigen Dasein verwenden. Diese letzteren Vorgänge, in denen sich unser bewusstes Leben entwickelt, knüpfen sich unzweifelhaft an die Wahrnehmungen beziehentlich Vorstellungen an, ja wären ohne dieselben gar nicht möglich, aber sie wären auch wiederum nicht möglich, wenn nicht in ihnen ein Verlassen jener stattfände. Es ist die Enge des Bewusstseins selbst, die es mit sich bringt, dass durch diejenigen geistigen Operationen, die in das Bewusstsein treten, um aus einer Wahrnehmung oder Vorstellung einen bestimmten Wert für unser Gefühlsleben oder für unsere Erkenntnisthätigkeit zu machen, die Wahrnehmung oder Vorstellung selbst aus dem Bewusstsein verdrängt wird. Indem wir uns darüber nicht Rechenschaft zu geben pflegen, meinen wir, die uns als Thatsache unserer Wahrnehmung und Vorstellung gleichsam von selbst zufallende Bedeutung des sogenannten sinnlichen Daseins uns in einem höheren Sinne angeeignet zu haben, während wir doch von diesem sinnlichen Dasein im Augenblick seiner vorgeblichen höheren Aneignung in unserem Bewusstsein nichts mehr vorzufinden vermögen.

Beides, sowohl die Zurückführung einer sinnlichen Qualität, wie derjenigen der Sichtbarkeit, auf sinnliche Qualitäten, die nicht sichtbar sind, als auch der Übergang von den Wahrnehmungen und Vorstellungen des Gesichtssinnes auf die Gebiete des Gefühlslebens und der Denkthätigkeit sind uns vollkommen geläufige, für die Entwickelung unseres Wirklichkeitsbewusstseins nach vielen Richtungen

hin auch durchaus unentbehrliche Vorgänge. Da sie uns aber über die Beschaffenheit unserer Gesichtswahrnehmungen und Vorstellungen in einer gewohnheitsmässigen Täuschung erhalten, so vermögen wir diese Täuschung nur dadurch zu zerstören, dass wir unseren sichtbaren Wirklichkeitsbesitz aus jenen Verbindungen, die er beständig in unserem Bewusstsein einzugehen versucht, lösen. Erst dann haben wir es wirklich und ausschliesslich mit einem sichtbaren Sein zu thun. In betreff der Welt, sofern sie ein Gegenstand der Erkenntnis ist, machen wir ja tagtäglich die Erfahrung, dass die Sicherheit, mit der wir sie zu besitzen meinen, immer von neuem dadurch erschüttert wird, dass das Mittel der Erkenntnis, die Denkthätigkeit, zu erneuter Energie sich steigert; das Leben der Erkenntnis besteht in einem beständigen Suchen nach dem unerschütterlichen Boden der Wahrheit; die endgültige Beruhigung bei irgend einem Erreichten würde ihr Tod sein. Und auch den sichtbaren Besitz der Welt können wir auf keine andere Weise prüfen und uns immer von neuem erringen als durch das Sehen selbst; kein anderes sinnliches Mittel kann uns dazu verhelfen, kein Tasten, kein Wägen, kein Messen, noch auch irgend ein Fühlen, Denken und Erkennen.

Wenn wir es nun versuchen, die Kraft unseres Bewusstseins auf den Gesichtssinn zu konzentrieren, wenn wir alle Energie aufwenden, um das, was wir sehen, nicht zum Objekt eines anderen Sinnes zu machen, uns seiner namentlich nicht, was ja sehr

nahe liegt, als etwas Greifbaren zu versichern, ihm keinerlei Einwirkung auf unser Gefühlsleben zu gestatten, noch auch endlich es zu benennen und als Begriff zu fassen: so werden wir zunächst gewahr werden, dass uns dieser Zustand keineswegs ein gewohnter und natürlicher ist. Ja unter allen Erscheinungen, die wir in dem Leben unseres Geistes beobachten, unter allen Anstrengungen, die wir diesem zumuten, findet dieses ausschliessliche Beharren bei der dem Gesichtssinn sich darbietenden Erscheinung der Dinge keinen Platz; wo es uns begegnen mag, da scheint es uns eher eine Hemmung, als eine Förderung des inneren Lebens zu bedeuten. So sehr sind wir gewohnt, den gesamten Wirklichkeitsstoff, den uns das Auge liefert, anstatt uns um seiner selbst willen um ihn zu bemühen, anderen Gebieten unseres seelischen und geistigen Lebens zuzuführen. Nur dann aber, wenn wir dieser Gewohnheit zu widerstehen vermögen, wenn wir die Thätigkeit des Gesichtssinnes isolieren und mit ihr gleichsam den ganzen jeweiligen Raum unseres Bewusstseins ausfüllen, nur dann werden uns die Dinge dieser Welt als sichtbare Erscheinungen im eigentlichen Sinne entgegentreten.

Wer es versucht, sich auf diesen Standpunkt zu versetzen, der wird die Erfahrung machen, dass er um die scheinbare Sicherheit gekommen ist, mit der er die sichtbare Erscheinung der Dinge zu beherrschen meint, während er sie doch thatsächlich aufgab. An die Stelle jener Sicherheit wird ein sehr deutliches Gefühl der Unsicherheit treten.

Jetzt erst wird ihm die eigentümliche und selbständige Bedeutung des Sehens klar zu werden anfangen. Hatte ihm das Sehen nur gedient, um ihm Kunde zu geben von einem gegenständlichen Vorhandensein, welches sich auch anderweitig sinnlich konstatieren lasse und so den unerschütterlichen Boden des sinnlich Vorhandenen bilde, so beginnt er nun, zu begreifen, dass das Sehen überhaupt erst gleichsam zu sich selbst kommen könne, wenn jede Beziehung auf eine in jenem Sinne wahrzunehmende Gegenständlichkeit aus ihm verschwunden sei. Er wird zum erstenmal die Möglichkeit wahrnehmen, das Sehen um seiner selbst willen zu treiben, und indem sich dadurch eine ganz neue Bahn für die Entwickelung seines Wirklichkeitsbewusstseins vor ihm aufthut, muss er zugleich seine Kräfte prüfen, wie weit dieselben ihn befähigen, auf dieser Bahn vorzudringen. Es handelt sich für ihn ja nicht mehr um das blosse Wahrnehmen eines sichtbar Vorhandenen, sondern um die Entwickelung und Bildung von Vorstellungen, in denen sich die Wirklichkeit allererst darstellt, sofern sie eine sichtbare Wirklichkeit sein kann. Er befindet sich dem gegenüber, was er Wirklichkeit zu nennen gewohnt ist, in einer sehr veränderten Stellung; alles körperlich Feste ist ihm entzogen, da es eben nichts Sichtbares ist, und der alleinige Stoff, in dem sich sein Wirklichkeitsbewusstsein gestalten kann, sind die Licht- und Farbenempfindungen, die er seinem Auge verdankt. Das ganze ungeheure Reich der sichtbaren Welt

enthüllt sich ihm nun angewiesen in seinem Bestand auf den zartesten, gleichsam unkörperlichsten Stoff, in seinen Formen auf die Bildungen, zu denen der Einzelne jenen Stoff zusammenwebt. Er begreift, dass, indem er sieht oder Gesehenes vorstellt, in dem Bereiche seines Gesichtssinnes nichts anderes vorhanden ist, als die sich entwickelnde Gesichtsvorstellung, und dass es, wenn er nichts sieht oder nicht Gesehenes vorstellt, keinen Sinn hat, von einer sichtbaren Wirklichkeit als etwas Vorhandenem zu sprechen. Wird so auf der einen Seite die sichtbare Welt zu einem Gebilde, zu dem nichts, was wir sonst als stofflich bestimmt, körperlich begrenzt zu betrachten gewohnt sind, irgend etwas beiträgt, so sehen wir auf der anderen Seite ein, dass es uns, um zur Bestimmtheit und Klarheit, zum Wissen dessen, was wir sehen, zu gelangen, gar nichts nützt, wenn wir von dem, was wir sehen, auf etwas schliessen, was nicht mehr dem Gebiet des Gesichtssinnes angehört. Wenn wir etwas mit dem Gesichtssinn wahrnehmen und wissen, welche körperliche Form es hat, wie gross es ist, aus was es besteht, was es ist, welche Wirkungen von ihm ausgehen u. s. w., kurz was man nur von einem Gegenstand wissen kann, so berechtigt uns das noch nicht zu der Meinung, dass wir wüssten, wie der Gegenstand aussieht. Ja wenn wir sein Aussehen beschreiben und dadurch des Gesichtseindruckes uns so recht eigentlich bewusst zu werden meinen, unterliegen wir dennoch einer Täuschung; denn in demselben Augenblicke, in dem wir das Gesehene aussprechen,

ist es nicht mehr ein Gesehenes; in dem sprachlichen Ausdruck führen wir etwas in das Bewusstsein ein, was nicht aus dem Stoff besteht, der durch die Gesichtsempfindung geliefert wird, und daher, anstatt der Entwickelung des Gesichtsbildes zu gute zu kommen, dieselbe vielmehr unmöglich macht. Auch gleicht diese Art, sich von einem Gesichtseindruck Rechenschaft zu geben, einem Notbehelf; sie stellt sich da ein, wo das sehende Bewusstsein unfähig ist, sich über sich selbst Rechenschaft zu geben; wie wenig das Resultat dem vorgeblichen Zweck entspricht, kann jeder erfahren, wenn er den Versuch macht, von einem sprachlichen Ausdruck zu der sinnlichen Wirklichkeit des Gesichtsbildes zurückzukehren.

Ist es also vergeblich, für das sichtbare Bild der Dinge eine gestaltende Macht von sinnlichen Fähigkeiten zu erwarten, auf denen die Wahrnehmung anderweitiger sinnlicher Beschaffenheit beruht, ist es ebenso vergeblich, zu meinen, dass man durch das Wort zu einer Beherrschung der Welt, sofern sie sichtbar ist, gelangen könne, so können wir erst dadurch, dass wir versuchen, uns mittelst des Sehens selbst über ein Gesehenes Rechenschaft zu geben, zu einer Einsicht in den Zustand gelangen, in dem sich unser sichtbares Weltbild befindet. Denn nur dieser Versuch wird uns jene oben angedeuteten Schranken zum Bewusstsein bringen, die der Entwickelung des Weltbildes nach seiner sichtbaren Seite hin entgegenstehen. Am deutlichsten wird uns dies fühlbar, wenn unabhängig

von unmittelbarer sinnlicher Wahrnehmung die Vorstellung eines Gesehenen in unser Bewusstsein tritt. Die grösste Anstrengung, die wir zur Konzentration unserer vorstellenden Kraft aufwenden, wird uns vielleicht dazu gelangen lassen, unser Bewusstsein, welches sich auf einer beständigen ruhelosen Wanderschaft durch alle Reiche des sinnlich Wahrnehmbaren befindet, auf das Gebiet des Sichtbaren festzubannen; vielleicht werden wir es vermögen, uns dem Gaukelspiel der Assoziationen zu entziehen, das uns mit seiner scheinbar regellosen Willkür beherrscht, und ein einzelnes Sichtbares festzuhalten, welches unserer Macht unterthan sei. Wie unbestimmt, unvollständig, kümmerlich dann aber der Besitz an Sicherheit ist, dessen wir uns bemächtigt haben, das kann jeder an sich erfahren, der in seinem Inneren diesen Besitz nun wirklich erschauen will. Es ist ein ungeheurer Irrtum, zu meinen, dass wir von der sichtbaren Gestalt der Dinge eine nur einigermassen reiche, zusammenhängende und entwickelte Vorstellungswelt besässen; was wir als sichtbar in unserem sehenden Bewusstsein wahrnehmen, sind unzusammenhängende Bruchstücke, flüchtige, vorübergehende Erscheinungen, und wir stehen hilflos da, wenn das Bedürfnis in uns mächtig wird, uns ein zu Sehendes sichtbar zu vergegenwärtigen. Wie aber, wenn uns in einzelnen Augenblicken der wachen oder traumhaften Halluzination, ja wenn uns bei unmittelbarer Wahrnehmung das sichtbare Bild eines Gegenstandes in unzweifelhafter Gegenwart und voller Deutlichkeit vor das

schauende Bewusstsein tritt? Kann man da von einem unentwickelten vorstellenden Bewusstsein, von Schranken reden, welche in der menschlichen Natur selbst der Entwickelung jenes schauenden Wirklichkeitsbewusstseins entgegenstehen? Und doch, wer es vermag, sich selbst mit dem, was er sieht, zu isolieren, nichts anderes in sich aufkommen zu lassen, als das Phänomen des Sehens, sich in das Schauen zu versenken, wird der nicht vor dem, was sich seinem Auge als Erscheinung zeigt, gar bald wie vor einem ihm fremden, unnahbaren Rätsel stehen? Wird nicht, wenn sein Bewusstsein nicht in eine gewisse Verdumpfung verfallen soll, die eine Herabsetzung aller Fähigkeiten, auch der des Sehens nach sich zieht, das Verlangen in ihm rege werden, sich dieses fremde Gebild anzueignen, gleichsam erst zu sehen, wie es aussieht, sich mit seinen Augen Rechenschaft über dasselbe zu geben, es als etwas Gesehenes aus eigener erzeugender Kraft zu verwirklichen? Und wenn er sich dann eingestehen muss, dass jenem Verlangen keine Fähigkeit entspricht, durch die er dasselbe befriedigen könnte, dass er trotz allen Bestrebens dem sichtbaren Phänomen der Welt um keinen Schritt näher kommt, dass ihn dasselbe so fremd anblickt wie von allem Anfang an, dass es verschwindet, sobald er den Versuch macht, es zu ergreifen: so wird er nur zu sehr der Schranken inne werden, in die er gebannt ist, wenn er sich der sichtbaren Erscheinung der Dinge sehend bewusst werden will. Nun auch wird er begreifen,

was es heissen kann, wenn gesagt wird, dass es ein unsicherer und unentwickelter Besitz sei, auf den der Mensch in betreff seiner Vorstellungen von sichtbaren Erscheinungen angewiesen bleibt.

Es liegt nahe, einen Vergleich anzustellen, worin bei irgend einem Gegenstand, den wir sowohl als einen sichtbaren, als auch als einen benannten besitzen, dieser zwiefache Besitz besteht. Hier erscheint dieser Besitz als ein wenn nicht allgemein gültiges und endgültiges, so doch als ein bestimmtes und beharrendes Gebilde, das Wort; ein Produkt unserer eigenen Thätigkeit, dessen Entstehung darauf hinweist, dass Vorgänge in unserem Inneren sich bis zu äusseren Bewegungen entwickelt haben. Dort vermögen wir nichts anderes zu konstatieren als Vorgänge, die in unseren inneren Organen verlaufen, ohne sich so weit zu entwickeln, dass sie in eine äussere, ein bestimmtes sinnlich-wahrnehmbares Resultat hervorbringende, der Sprachbildung analoge Thätigkeit überführen. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet ist der Wirklichkeitsbesitz, der in der sprachlichen Form vorliegt, ein sehr weit entwickelter, während der Besitz an sichtbarer Wirklichkeit auf einer verhältnismässig niedrigen Stufe der Entwickelung verharrt. Und wenn wir den Umstand bedenken, dass die Vorgänge, an die eine sinnliche Wahrnehmung wie das Sehen gebunden ist, wenn auch von einem äusseren Reiz angeregt, doch in uns entstehen und vergehen, ohne gleichsam die Oberfläche unseres Körpers erreicht zu haben, so wird es begreiflich,

dass wir, sobald wir die sichtbare Wirklichkeit in ihrem eigenen Wesen fassen wollen, vergebens nach einem festen, dem Worte gleichen Gefüge suchen, und nur ein loses, immer entstehendes und immer vergehendes, halt- und zusammenhangsloses Material ergreifen.

IV.

Was wir, dem besonderen Zwecke dieser Untersuchungen gemäss, in betreff der Vorstellungen, die dem Gebiete des Gesichtssinnes angehören, näher ausgeführt haben, das gilt für alle Sinnesgebiete. Gerade das Dasein desjenigen, was in bestimmter, gegebener Form uns gegenüberzustehen scheint, das sinnlich Vorhandene, ist an Vorgänge in unserem Bewusstsein gebunden, die weit davon entfernt sind, dieses sinnlich Vorhandene seiner sinnlich wahrnehmbaren, vorstellbaren Natur nach zu einigermassen bestimmten Formen und Gestalten entwickelt darzustellen. Jeder Versuch, uns irgend eines Dinges, welches wir als Bezeichnung, als Name besitzen, nun auch seinem sinnlich wahrnehmbaren Sein nach, als Sinnesobjekt in einer nachweisbar sinnlich vorhandenen Form zu vergewissern, muss uns die Unfähigkeit zum Bewusstsein bringen, in der wir uns nach dieser Richtung hin befinden. Es muss uns daher die Überlegung nahe treten, ob in den Fähigkeiten der menschlichen Natur überhaupt die Möglichkeit gegeben ist, den sinnlichen Besitz aus dem mangelhaften Zustande, in dem er sich im allge-

meinen befindet, zu bestimmteren Daseinsformen zu entwickeln.

Wir müssen nun hier die verschiedenen Sinnesgebiete trennen. Wie sehr der Mensch darauf angewiesen ist, den einzelnen Sinn zu isolieren, um nur überhaupt zu einer intensiveren Empfindung, zu einer deutlicheren Wahrnehmung zu gelangen, haben wir oben schon erwähnt. Es ist aber kein Grund zu der Annahme vorhanden, dass auf allen Sinnesgebieten analoge Entwickelungsvorgänge möglich seien, und in der That zeigt die Erfahrung, dass dies nicht der Fall ist.

Eine frühere Betrachtungsweise stellte die verschiedenen Sinne als unter sich wesentlich verschieden und wesentlich gleichgestellt neben einander. Heutzutage unterscheidet man zwischen niederen und höheren Sinnen und sieht in diesen ein höheres Entwickelungsstadium jener. Indem man den Tastsinn mit Gehör und Gesicht vergleicht, fasst man das Verhältnis so auf, als ob ein im Tastsinn vorhandenes allgemeines sinnliches Wahrnehmungs- und Anschauungsvermögen in jenen höheren Sinnen differenziert und spezialisiert auftrete. Man ermisst damit aber noch nicht die ganze Tragweite der Entwickelung, die dem sinnlichen Vermögen der menschlichen Natur durch jene höheren oder Spezialsinne zu teil werden kann. Wir vergleichen hier nur den Tastsinn mit dem Gesichtssinn. Im allgemeinen wird freilich das Wirklichkeitsmaterial, welches dem Tastsinn, und dasjenige, welches dem Gesichtssinn sein Dasein verdankt,

auf gleicher Entwickelungsstufe verharren; es sind in beiden Fällen Vorgänge, die in unser Bewusstsein treten, ohne zu einem bestimmt gestalteten Ausdruck ihrer selbst zu kommen und in demselben von uns festgehalten werden zu können. Der Unterschied besteht aber darin, dass auf dem Gebiet des Tastsinns eine Möglichkeit zu einer weiteren Entwickelung des durch denselben gegebenen Wirklichkeitsmateriales nicht vorhanden ist, während sich für das, was der Gesichtssinn liefert, wie wir sehen werden, die Aussicht eröffnet, zu einer in dem sinnlichen Stoff selbst sich darstellenden Ausdrucksform zu gelangen. Der Tastsinn liefert uns Empfindungen und Wahrnehmungen, er verfügt aber über keinerlei Mittel, durch die in einem Produkt ein Seiendes als ein Tastbares gestaltet, eine Tastvorstellung als solche realisiert werden könnte. Wenn wir von Widerstand, von Härte, Weichheit, Glätte, Rauheit u. s. w. sprechen, wenn wir den Tastorganen die Wahrnehmung von Formen verdanken, die wir mit eben, gebogen, kugelförmig u. s. w. bezeichnen, so meinen wir unzweifelhaft, in diesen Bezeichnungen den Ausdruck von Vorstellungen zu besitzen, die sich aus den Daten gebildet haben, die vom Tastsinn geliefert werden. Was wir aber thatsächlich in diesen Bezeichnungen besitzen, sind eben keine Tastvorstellungen, sondern Sprachvorstellungen. Gerade weil wir uns in der Unmöglichkeit befinden, aus den von dem Tastsinn gelieferten Empfindungs- und Wahrnehmungsmaterial etwas zu gestalten, was, selbst wiederum nur für den Tastsinn vorhanden,

eine Tastvorstellung genannt werden könnte, gerade um dieser Unmöglichkeit willen sehen wir uns durch das Bedürfnis, uns aus dem Zustande blosser Empfindungs- und Wahrnehmungsvorgänge zu erheben, genötigt, das Gebiet des Tastsinnes zu verlassen und uns auf das Gebiet der Sprach- und Begriffsbildung zu begeben. Es ist klar, dass durch die Bildung von Begriffen, mit denen wir ein durch den Tastsinn Wahrnehmbares bezeichnen, an den Zuständen, auf denen überhaupt unsere Wahrnehmung von Tastbarem beruht, keine Veränderung stattfindet. Sobald wir uns von dem Vorurteil frei machen, dass es eine Vorstellung des Tastsinnes sei, welche sich als Wort, als Begriff darstelle, so werden wir inne werden, dass wir auf dem eigenen Gebiet des Tastsinnes nach wie vor nichts anderes besitzen, als was eben der Tastsinn liefern kann, Empfindungen und Wahrnehmungen, aber keine Ausdrucksform, in der sich das Vorhandensein von gestalteten Tastvorstellungen nachweisen liesse. Nehmen wir irgend ein Wort, welches uns als Ausdruck von etwas dient, was uns gar nicht zum Bewusstsein kommen könnte, wenn wir nicht die Fähigkeit der Tastempfindung besässen, prüfen wir, was nun eigentlich in dem Worte, welches ja selbst kein Gegenstand des Tastsinns sein kann, an dem Gebiet des Tastsinnes zugehörigem Stoff vorhanden ist, so finden wir durchaus nichts anderes als ziemlich undeutliche und schwache Reminiszenzen an Tastempfindungen und Tastwahrnehmungen, die sich mit dem Wort in wechselnder und willkürlicher Weise assoziieren.

Wie weit man davon entfernt ist, in der sprachlichen Bezeichnung eine Tastvorstellung realisieren zu können, zeigt sich darin, dass in ihr die unmittelbare sinnliche Gewissheit der Tastbarkeit anstatt gesteigert und entwickelt, abgeschwächt und in unserem Bewusstsein zurückgedrängt erscheint.

Es ist schon erwähnt, dass es sich in der Regel mit dem Wirklichkeitsmaterial, welches der Gesichtssinn liefert, nicht anders verhält. Auch hier erscheint uns ein Gegenstand, der in seiner sprachlichen Form unserem Bewusstsein angehört, seiner sinnlichen Natur nach nicht als das vorhandene feste Vorstellungsgebilde, welches durch den sprachlichen Ausdruck seine Bezeichnung fände, sondern in mehr oder minder unbestimmten und flüchtigen Empfindungs- und Wahrnehmungsvorgängen, die sich neben mancherlei anderen in der Assoziationssphäre der sprachlichen Wirklichkeit vorfinden. Der gewaltige Unterschied aber, der zwischen dem Tastsinn und dem Gesichtssinn besteht, der ungeheure Fortschritt, den das sinnliche Vermögen macht, indem es sich von dem Tastsinn zum Gesichtssinn entwickelt, liegt darin, dass hier die Möglichkeit erscheint, den sinnlichen Wirklichkeitsstoff zu einem Ausdruck seiner selbst zu entwickeln. Es ist, als ob das sinnliche Vermögen, welches als Tastsinn gleichsam noch in den Banden der Sprachlosigkeit befangen erscheint, da, wo es in der höheren Entwickelungsform des Gesichtssinns auftritt, die Fähigkeit erhalten habe, sich selbst auszusprechen.

Wie aber ist das möglich?

Wenn ein neuerer Sprachforscher sagt: „Es ist möglich, ohne Sprache zu sehen, wahrzunehmen, die Dinge anzustarren, über sie zu träumen; aber ohne Worte können selbst so einfache Vorstellungen wie weiss oder schwarz nicht einen Augenblick realisiert werden“ —: so findet in diesen Worten eine ziemlich allgemein verbreitete Einsicht mit einem ebenso allgemein verbreiteten Irrtum ihren deutlichen Ausdruck. Man begreift wohl, dass der gewöhnliche Gebrauch des Gesichtssinnes, wie er zu den praktischen Zwecken des Lebens, zu den theoretischen Zwecken des Erkennens geübt wird, zur Realisierung von Gesichtsvorstellungen nicht führen kann. Man täuscht sich aber darüber, dass es gar nicht in der Fähigkeit der Sprache liegt, hier aushelfend einzutreten; man übersieht, dass trotz aller Sprache, trotz aller Herrschaft, welche das in dem sprachlichen Material sich entwickelnde Bewusstsein über die Wirklichkeit erlangt, dass trotz alledem das durch den Gesichtssinn sich entwickelnde Wirklichkeitsmaterial ganz in demselben Zustande bleibt, als ob keine Sprache, kein begriffliches Denken, kein erkennendes Bewusstsein vorhanden wäre. Es ist klar, dass, wenn es überhaupt möglich sein soll, die Existenz einer sichtbaren Gegenständlichkeit in Produkten einer bewussten Thätigkeit zu realisieren, dies eben nur durch eine Thätigkeit geschehen kann, welche sich unmittelbar als eine Weiterentwickelung desjenigen sinnlich thätigen Vorgangs darstellt, dem nur überhaupt die Thatsache, dass eine Sichtbarkeit existiert, verdankt wird. Und eine solche Thätigkeit

findet sich in der That unter den mannigfaltigen Lebensäusserungen, zu denen sich die menschliche Natur entwickelt. Wenn wir an uns selbst oder an anderen Gebärden wahrnehmen, die dem Auge ein Sichtbares darzustellen suchen, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass der Mensch zeichnend, malend, bildend in mehr oder minder vollkommener Weise etwas hervorbringt, was ausschliesslich für die Wahrnehmung durch den Gesichtssinn bestimmt ist — wie sollen wir diese sonderbare Thatsache deuten? Wohl pflegt man sich damit abzufinden, dass man diese Thätigkeit auf gewisse dem Menschen angeborene Triebe, wie Nachahmungstrieb oder Spieltrieb zurückführt; man übersieht aber dabei, dass man damit wohl eine Meinung darüber ausspricht, aus welchen Gründen und zu welchen Zwecken eine vorhandene Fähigkeit zur Anwendung kommen könne, dass man aber keineswegs damit erklärt, wieso es dem Menschen möglich sei, eine solche Thätigkeit überhaupt aus sich heraus zu entwickeln. Es handelt sich in der That nicht darum, wozu der Mensch die Fähigkeit anwendet, durch Gebärden, durch die Manipulationen des Zeichnens und Bildens etwas nur um seiner Sichtbarkeit willen darzustellen. Das eigentliche Wunder, um das es sich handelt, besteht darin, dass der Mensch auf einem bestimmten Gebiet seiner sinnlichen Natur die Fähigkeit erlangt, in einem sinnlichen Material selbst zu einem Ausdruck zu gelangen.

Wie wenig man den eigentlich wichtigen Punkt trifft, indem man jene darstellenden Thätigkeiten

auf das Bedürfnis zurückführt, einen Trieb zu befriedigen, erhellt, wenn man sich fragt, warum denn derselbe Trieb nicht auch auf anderen Sinnesgebieten sich geltend macht. Man erkennt dann sofort, dass das, was auf dem Gebiete des Gesichtssinnes möglich wird, auf einem Sinnesgebiete wie dem des Tastens, nicht möglich ist, und wird dann ganz natürlich auf die Frage kommen, nicht, was jene Fähigkeiten für eine Bedeutung in betreff eines durch sie zu befriedigenden allgemeinen Triebes besitzen, sondern, welchen Wert sie für das Sinnesgebiet selbst haben, auf dem sie sich zeigen. Man muss bedenken, dass man die Sinnesqualität, die durch einen Sinn wie den Tastsinn vermittelt worden ist, von den Gegenständen nicht trennen kann, an denen sie erscheint; dass man hingegen durch den Gesichtssinn eine Art Wirklichkeitsmaterial erhält, welches man zum Gegenstand einer selbständigen, von den anderen Sinnesqualitäten, die in einem Gegenstande zusammentreffen, unabhängigen Darstellung machen kann. Vergegenwärtigen wir uns den einfachsten Gegenstand, der sowohl Objekt unseres Tastsinnes als auch unseres Gesichtssinnes ist: wollten wir das, was wir die Tastvorstellung an dem Gegenstand nennen, darstellen, wie vermöchten wir dies anders zu thun, als indem wir den Gegenstand selbst wiederholten, um durch die Wiederholung dieselben Tastvorstellungen hervorzurufen, die wir dem ursprünglichen Gegenstand verdankten? Wir gelangen dabei nicht um einen Schritt weiter: wir besitzen gar kein Mittel, um uns einer Tastvor-

stellung unmittelbar zu bemächtigen; nur indirekt können wir sie wieder hervorzurufen suchen, und das, was wir dadurch erreichen, kommt im besten Falle dem gleich, was wir ursprünglich an tastbarer Wirklichkeit in unserem wahrnehmenden Bewusstsein besassen. Das, was sich auf dem Gebiet des Tastsinnes als unmöglich erweist, das erscheint nun plötzlich auf dem Gebiet des Gesichtssinnes möglich. Von demselben Gegenstand, von dem wir seine Tastbarkeit nicht trennen konnten, vermögen wir seine Sichtbarkeit als etwas Selbständiges gleichsam loszulösen. Wir bedürfen keiner indirekten Mittel, um einen Gegenstand als einen sichtbaren unserem Bewusstsein vorzuführen. Indem wir auch nur einen unbeholfenen Umriss ziehen, thun wir etwas für den Gesichtssinn, was wir für den Tastsinn nie zu thun vermögen; wir schaffen etwas, was uns die Sichtbarkeit des Gegenstandes darstellt, und indem wir dies thun, bringen wir etwas Neues, etwas anderes hervor, als was vorher den Besitz unserer Gesichtsvorstellung ausmachte. Diese einfache Thatsache muss uns zum Nachdenken darüber anregen, was denn diese Fähigkeit zur sichtbaren Darstellung eines Sichtbaren für die Entwickelung der Vorgänge, die auf dem Sinnesgebiet des Auges stattfinden, für eine Bedeutung habe. Jene Frage nach einem dem Menschen angeborenen Bedürfnis, nach einem Trieb als dem Motiv, welches diese nun einmal als gegeben hingenommene Fähigkeit in Bewegung setze, muss uns sehr ungeordnet und unwichtig erscheinen gegenüber der Frage, was denn

überhaupt auf dem Gebiet des Gesichtssinnes vorgehe, indem sich auf demselben eine Thätigkeit entwickele, für die wir auf gewissen anderen Sinnesgebieten Analoges durchaus nicht wahrnehmen können. Wohl ist ein Sinnesgebiet von dem anderen geschieden durch die besondere Art der Wirklichkeit, die es dem Bewusstsein zuführt; grösser aber muss uns die Kluft erscheinen, die ein Sinnesgebiet von dem anderen trennt, wenn wir den grösseren oder geringeren Reichtum an Entwickelungsformen bedenken, zu denen dasjenige Wirklichkeitsmaterial gelangen kann, welches dem einen oder dem anderen Sinn entspringt; wenn wir es uns zum Bewusstsein bringen, was es heissen soll, dass auf dem einen Sinnesgebiet keinerlei Übergang möglich ist von den inneren Vorgängen des Empfindens, Wahrnehmens, Vorstellens zu den äusseren Thätigkeiten sinnlichen Darstellens, Erfassens und Gestaltens, während auf dem anderen Sinnesgebiet dieser Übergang sich beständig vollzieht und zur Entstehung von sehr komplizierten und weitgehenden Vorgängen führen kann. Dies ist der eigentliche Punkt, auf dessen Deutung und Erklärung es ankommt, nicht um uns darüber zu belehren, wozu jene darstellenden Fähigkeiten verwendet werden können und sollen, sondern um uns nur überhaupt das Vorhandensein jener Fähigkeiten nicht mehr als ein unbegreifliches Wunder erscheinen zu lassen.

Vermögen wir es, uns in den Zustand zu versetzen, wo uns Wirklichkeit einzig und allein als etwas erscheint, was gesehen werden kann, rufen

wir gleichsam unser Bewusstsein von allen den Punkten zurück, an denen es in ununterbrochenem Wechsel thätig zu sein pflegt, und konzentrieren wir seine ganze Kraft im Sehorgan, so befinden wir uns, ob wir uns nun unmittelbar wahrnehmend oder Wahrgenommenes reproduzierend verhalten, einer Wirklichkeit von Dingen gegenüber, welche uns ihr buntes Spiel gleichsam nur von fern zeigen, ohne uns eine thätige Annäherung zu gestatten. Es ist schon erwähnt, dass jeder Versuch, uns dieser Wirklichkeit denkend, erkennend oder auch nur fühlend zu bemächtigen, die Sichtbarkeit derselben sofort vernichtet. Halten wir die Sichtbarkeit fest, so sehen wir bei der unmittelbaren Wahrnehmung unser Bewusstsein in einen Zustand dumpfer Kontemplation verfallen, bei dem erinnernden, Sichtbares reproduzierenden Verhalten befinden wir uns vor einem Chaos von kommenden und gehenden, auftauchenden und verschwindenden Erscheinungen, von Gebilden, die sich zusammenschliessen, um im nächsten Augenblick in Trümmer auseinanderzufallen, von Bruchstücken, die wirr und regellos in ununterbrochenem, willkürlichem Wechsel sich trennen und sich verbinden. Indem wir die Erfahrung machen, dass uns ein gleichsam nur aufnehmendes Verhalten unseres Sinnesorganes, ein passives Uns-hingeben an die Assoziation der Gesichtsbilder immer tiefer in jene Dumpfheit und Verworrenheit verstrickt, werden wir uns ganz unmittelbar bewusst, dass nur ein thätiges Verhalten zu einer weiteren Entwickelung unserer Vorstellungen von einer sichtbaren Wirklich-

keit führen kann. Es muss uns nun wie eine Erlösung erscheinen, wenn wir die Möglichkeit in uns entdecken, auf dem Gebiete des Gesichtssinnes etwas zu thun, was uns auf anderen Sinnesgebieten versagt ist: das, was das Auge dem Bewusstsein liefert, für das Auge zu realisieren. Wir betreten damit ein Gebiet äusserer Thätigkeit, welches nunmehr nicht jenen inneren Vorgängen, in denen sich das Leben des Gesichtssinnes abspielt, gegenübertritt, sondern sich unmittelbar an diese Vorgänge anschliesst, sich als eine auf das Gebiet äusseren Thuns verlegte Fortsetzung derselben darstellt. Indem wir durch irgend etwas, was der unmittelbaren Wahrnehmung des Auges oder dem vorstellenden Bewusstsein erscheint, auch nur zu einer Gebärde veranlasst werden, welche ein zu Sehendes andeuten soll, so ist es einzig und allein der Gesichtssinn, der sich hier wirksam erweist, der, wie er zunächst die Empfindungen und Wahrnehmungen eines Sichtbaren liefert, nun auch den äusseren Mechanismus des menschlichen Körpers in Bewegung setzt, um das, wozu ihm bis dahin nur innere Vorgänge zu Gebote standen, dadurch zu einer neuen und weiteren Entwickelung zu bringen, dass er nun auch die Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Natur seinen Zwecken dienstbar macht. Es ist ein und derselbe Vorgang, der, mit Empfindungen und Wahrnehmungen beginnend, sich schliesslich in Ausdrucksbewegungen entfaltet, und man muss sich durchaus von der Auffassung losmachen, als ob zwei verschiedene Vorgänge statthätten, der eine, der mit der Entwickelung von Gesichtsvorstellungen

schlösse, der andere, der mit dem Versuch, die innerlich vorhandenen Vorstellungen äusserlich nachzubilden, anfinge.

Es ist nicht zu leugnen, dass jene verbreitete Auffassung, die in allen Bemühungen des Menschen, Sichtbares äusserlich darzustellen, nichts anderes erblickt, als relativ unvollkommene Versuche, etwas nachzubilden, was in vollkommenster Weise dem schauenden Bewusstsein mühelos zu teil wird, den Schein für sich hat. Denn wie liesse sich ein so unvollkommenes Gebilde, wie eine Gebärde oder der stümperhafte Anfang einer bildlichen Darstellung, mit der sichtbaren Erscheinung eines Dinges vergleichen, wie sie sich unserem Auge oder auch nur unserer Erinnerung darbietet? Muss hier nicht vielmehr von einem Rückschritt, als von einem Fortschritt geredet werden? Man verwickelt sich dabei aber nicht weniger in einen Widerspruch, als dies diejenigen thun, die die Sprache dem Denken gegenüberstellen und annehmen, dass dieses durch jene in mehr oder minder vollkommener Weise zum Ausdruck gelange; wollen sie dieses Denken nachweisen, so vermögen sie dies eben auch nur wieder durch die Sprache und müssen sich davon überzeugen, dass von einer Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung zwischen Denken und Sprache als zwischen zwei von einander unabhängigen Dingen nicht die Rede sein könne, dass vielmehr in der Sprache eine Entwickelungsform des Denkens selbst vorliege. Nicht anders verhält es sich hier; auch hier handelt es sich nicht um ein Vorbild und ein

Nachbild; denn wollte man um des Vergleiches willen das Vorbild nachweisen, so fände man sich auf die Mittel des sogenannten Nachbildens angewiesen; dieselben Mittel also, die angeblich einer Nachbildung dienen, müssten selbst erst dasjenige hervorbringen, was sie doch nachzuahmen berufen sein sollen. Der geheime Sinn dessen, was vorgeht, indem sich das innere Geschehen, welches unser Bewusstsein von sichtbaren Dingen bildet, gleichsam verbreitet auf die Ausdrucksorgane und etwas hervorbringt, was wiederum nur von dem Gesichtssinn wahrgenommen werden kann, ist ein ganz anderer, tieferer und weittragenderer, als der einer müssigen und unvollkommenen Nachahmung von etwas bereits Vorhandenem. Selbst in der den Augenblick ihrer Entstehung nicht überlebenden Gebärde, in den elementarsten Versuchen einer bildnerisch darstellenden Thätigkeit thut die Hand nicht etwas, was das Auge schon gethan hätte; es entsteht vielmehr etwas Neues, und die Hand nimmt die Weiterentwickelung dessen, was das Auge thut, gerade an dem Punkte auf und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Thuns angelangt ist. Wären dem Menschen jene Ausdrucksmittel für das, was ihm durch den Gesichtssinn als ein Sichtbares erscheint, nicht gegeben, so würde er freilich nicht auf den Gedanken kommen können, dass an der Entwickelung der Vorstellungen des Gesichtssinnes noch andere Organe seines Körpers beteiligt sein könnten, als das Auge. Indem er aber auch nur eine Linie zieht, ja indem er nur eine Gebärde

macht, die etwas darstellen soll, was das Auge wahrgenommen hat, wird er, wenn er sich's recht überlegt, einsehen, dass er damit für seine Gesichtsvorstellung etwas thut, wozu das Auge, das spezielle Organ des Gesichtssinns, aus eigener Kraft unvermögend ist. Die Leistung der Hand mag ihm im Vergleich zu der wunderbaren Leistung des Auges mangelhaft erscheinen; und doch, sobald er bedenkt, dass das Auge das, was es im zartesten, vergänglichsten Empfindungsstoff jeden Augenblick neu hervorzaubert, nicht zu einem realisierten Besitz des Bewusstseins zu gestalten vermag, so wird er selbst in den unbeholfensten Versuchen bildlicher Darstellung etwas anerkennen, was über die Wahrnehmung des Auges hinausgeht. Wenn ihn das Auge all der Herrlichkeit gegenüber, in die es ihn mit einem Schlage versetzt, doch schliesslich im Stiche lässt; wenn er auf ein stumpfes Hinstarren angewiesen bleibt, und das, was er durch das Auge empfängt, nur dadurch für die Entwickelung seines Bewusstseins nutzbar machen kann, dass er es in ein anderes Material, das der Sprache, umsetzt: so zeigt ihm die Fähigkeit, die er in sich vorfindet, das, was er sieht, zum Gegenstand des bildenden Darstellens zu machen, den Weg, auf welchem seinem durch die Thätigkeit des Auges erweckten Bewusstsein eines sichtbaren Seins eine fortschreitende Entwickelung auf der eigenen Bahn möglich ist. Auch wird er sich dessen ganz unmittelbar bewusst, dass in jenen anfänglichsten Äusserungen der Darstellung eines Sichtbaren ein Vorgang, der sonst auf be-

stimmte Teile des menschlichen Organismus beschränkt bleibt, zum Behuf seiner eigenen Entfaltung in diesem Organismus mehr und mehr um sich greift und schliesslich zu einem äusserlich wahrnehmbaren Bewegungsvorgang wird; dass ein innerer Vorgang, um sich an das Tageslicht hervordrängen zu können, sich zu einem äusserlichen Thun entwickeln muss. Irgend ein Nebengedanke von abbildender, nachahmender Thätigkeit wird in jenen ursprünglichsten Versuchen, ein Sichtbares sichtbar zur Darstellung zu bringen, durchaus nicht vorhanden sein. Diese Auffassung des Vorganges entsteht erst, wenn es, wie bei den entwickelten Produkten der bildnerischen Thätigkeit, schwieriger wird, an einem komplizierten Resultat den Nachweis zu führen, dass es im Grunde auf demselben Vorgang beruht, der in jenen ersten Anfängen sichtbaren Darstellens so offen zu tage liegt. Man hilft sich dann mit einem Worte wie Nachahmung, welches doch aufhört, einen vernünftigen Sinn zu haben, sobald man dem Vorgange ernstlich nachdenkt, der sich vollziehen muss, damit jenes komplizierte Resultat entstehen könne.

Muss man sich nun auch sagen, dass das, was die Hand zu thun vermag, indem sie die Arbeit des Auges darstellend, bildend aufnimmt, unendlich mühsam, unbeholfen, stümperhaft erscheint im Vergleich zu der mühelosen und doch so wunderbaren Thätigkeit des Auges, die in jedem Augenblick eine ganze Welt von Bildern vor das Bewusstsein zaubert, so muss man sich doch zugleich eingestehen, dass

man mit dem schüchternsten, kindlichsten Versuch bildlicher Darstellung am Anfang einer Thätigkeit steht, durch die es ganz allein möglich ist, aus den Wahrnehmungsbildern des Auges Vorstellungen in dem Sinne zu entwickeln, dass dieselben zu realisierten, in sinnlich nachweisbarer Form vorhandenen Bestandteilen des Bewusstseins werden. Zugleich begreift man, dass man vor unendlichen, nicht vor endlichen Prozessen steht, wenn man sich denjenigen Inhalt unseres Geisteslebens vergegenwärtigt, welcher unmittelbar aus dem Vorhandensein des Gesichtssinnes entspringt; man erkennt, dass, so wie die Anfänge alles Wahrnehmens und Vorstellens von Sichtbarem aus dem Dunkel eines vor allem Bewusstsein liegenden Geisteslebens auftauchen, so das Ende, der Abschluss dieser vorstellenden Thätigkeit sich in den unabsehbaren Möglichkeiten der darstellenden Thätigkeit verbirgt.

Indessen, wenn man sich diesen Konsequenzen auch nicht entziehen kann, so wird man doch leicht durch die Frage beirrt werden, wieso durch eine mechanische Thätigkeit das solle geleistet werden können, wozu sich ein rein geistiges Thun als unzulänglich erwiesen hat. Hier nun muss wieder und wieder daran erinnert werden, dass es auf einer groben Selbsttäuschung beruht, wenn der Mensch meint, das geistige Thun und Dasein, was er in sich wahrnimmt, mehr und mehr von der Gemeinschaft eines leiblichen Geschehens befreien zu können. Es ist bereits erwähnt worden, dass die Entwickelung einer sogenannten geistigen Thätig-

keit, sofern sie auf einer Abwendung von jeder körperlichen Thätigkeit beruhen soll, gar nicht stattfinden könne, dass vielmehr die Entwickelung eines geistigen Thuns immer zugleich die Entwickelung eines körperlichen Thuns sein müsse. Es ist ein verhängnisvolles Missverständnis, ein geistiges Geschehen von einem körperlichen Geschehen getrennt zu denken, und das Verhältnis zwischen beiden so aufzufassen, als ob es in der Macht jenes stände, dieses in seinen Dienst zu nehmen, oder auch sich seiner zu enthalten. Dann freilich wird man nicht begreifen können, wieso ein Geschehen, welches sich, wie jeder bildnerische Vorgang, zunächst als eine körperliche Manipulation darstellt, als die Weiterentwickelung eines Geschehens solle angesehen werden, welches, wie alles Schauen und Vorstellen, zunächst als ein geistiger Vorgang auftritt. Erst wenn man begriffen hat, dass jene körperliche Manipulation als die unmittelbare Weiterentwickelung desjenigen leiblichen Geschehens aufgefasst werden kann, welches bei den Vorgängen des Schauens und Vorstellens nachweisbar ist, oder wenigstens vorausgesetzt werden muss, wird man zu der Einsicht gelangen, dass in dieser Entwickelung des leiblichen Geschehens auch eine Entwickelung des geistigen Geschehens enthalten ist. Nicht in der Emanzipation sogenannten geistigen Thuns von leiblichem kann irgend ein Fortschritt vor sich gehen, vielmehr lediglich und ausschliesslich durch die Entwickelung sinnlich-körperlicher Thätigkeit zu immer greifbarerem Vorhandensein, zu immer steigen-

der Bestimmtheit und Deutlichkeit. In der Sprache liegt dies für eine bestimmte Bethätigungsart der menschlichen Natur offen genug zu tage; nicht anders aber kann es sich verhalten, wo es sich um die Entwickelung von Gesichtsvorstellungen handelt; nicht gleichsam ausserkörperlich kann dieselbe vor sich gehen, vielmehr kann sie nur in der Entwickelung von körperlichen Bethätigungen enthalten sein. Während wir meinten, dass jene mechanische Thätigkeit des Bildens von einem geistigen Prozess des Vorstellens abhängig sei, begreifen wir nun, dass jede Möglichkeit eines Fortschrittes in der Entwickelung der Vorstellungen abhängig ist von jener mechanischen Thätigkeit.

V.

Erblickt man in der bildenden, darstellenden Thätigkeit des Künstlers nichts anderes als die Entwickelung des Sehprozesses, so sieht man für das Wirklichkeitsbewusstsein des Menschen ein besonderes eigentümliches Gebiet eröffnet. Hier aber muss vor allem einem landläufigen Irrtum entgegengetreten werden. Durch die Pflege einer sogenannten anschaulichen Beziehung zu den Dingen soll man, so hört man oft sagen, in das Verhältnis eingeführt werden, in das sich der Künstler zur Natur setzt. Es ist gewiss ein billiges Verlangen, dass der Mensch von seinen Augen einen ausgiebigen Gebrauch mache, umsomehr wo es gilt, die sichtbare Seite der Dinge gegenüber einer gewohnheitsmässigen allzugeringen Wertschätzung zu Ehren zu bringen. Nur täuscht man sich über das, was man dadurch erreicht. Es tritt als Folge eines überhandnehmenden Hindrängens nach Pflege der Gesichtswahrnehmungen in der Regel von zwei Fällen einer ein: entweder ist es die Beteiligung des Auges an dem gesamten in so mannigfachen Äusserungsformen sich darstellenden Leben des Individuums, die eine

Steigerung erfährt, oder die um ihrer selbst willen geübte Thätigkeit des Auges gewinnt so an Intensität, dass sie alle übrigen Interessen, denen sie sonst dienstbar ist, zurückdrängt und sich wenigstens vorübergehend unter allen jenen Möglichkeiten, nach denen die menschliche Natur sich ausleben kann, allein behauptet.

Was jenen ersten Fall anlangt, so kann unzweifelhaft das Mass der Beteiligung, welches dem Gesichtssinn an allen den Thätigkeiten vergönnt wird, an denen er überhaupt teilhaben kann, ein sehr verschiedenes sein; und es ist keineswegs die mehr oder minder gute Beschaffenheit des Sehorgans, durch welche jenes Mass bestimmt wird. Es giebt genug Sehende, die nicht anders durch die Welt gehen, als ob sie mit Blindheit geschlagen wären, und gewisse Denkweisen sind nicht anders zu erklären, als dass ihre Urheber das Zeugnis der Augen nur in sehr unvollkommener und nebensächlicher Weise herangezogen haben. Dass in solchem Falle eine künstlerische Disposition nicht vorhanden ist, kann nicht Wunder nehmen. Anders ist es, wo die Forderung des Sinnenzeugnisses auf den verschiedenen Gebieten geistiger Thätigkeit eine ebenso allgemeine wie strenge ist, wo der einzelne von Jugend auf angeleitet wird, sich bei allem, was er denkend und erkennend sich anzueignen strebt, Rechenschaft zu geben über die Zustimmung oder den Widerspruch, der von dem Augenschein ausgehen könnte. Hier sollte man meinen, dass einem so geschulten Geist der Zugang offen stehen müsste

zu dem Verständnis einer Thätigkeit, welche, wie die bildende Kunst, so ganz auf dem Gebrauch des Sehorgans beruht. Die Erfahrung spricht dagegen. Die geistige Richtung, die die Leistung der Sinne zu so hohem Ansehen gebracht hat, erweist sich nutzlos, wo es sich um das eigentliche Gebiet sinnlicher Leistung, um die Kunst, handelt. Gerade diejenige exakte wissenschaftliche Beschäftigung mit der Natur, die es ununterbrochen mit der sichtbaren Seite der Dinge zu thun hat, pflegt den Einzelnen am unfähigsten zu machen, den besonderen Wert der Beziehung einzusehen, in der der Künstler sich zur Natur befindet. So auffallend dies scheinen mag, so ist es im Grunde nur zu erklärlich. Die wissenschaftliche Thätigkeit läuft nicht auf ein Sehen, sondern auf ein Wissen hinaus; der Gewinn, der dadurch erzielt wird, dass dem Auge eine wesentliche Mitarbeit zugeteilt wird, kommt nicht dem Sehen, sondern dem Wissen zu gute; das, was man auf Grund der Gesichtswahrnehmung in seinen Besitz bringt, ist kein Gesehenes und zu Sehendes, sondern ein Gewusstes und zu Wissendes. Nun ergiebt sich aus dem früher Gesagten, dass man einer Täuschung unterliegt, indem man meint, in dem auf dem Augenschein beruhenden und durch den Augenschein zu kontrolierenden Wissen die Dinge ihrer gesamten Sichtbarkeit nach mit zu besitzen. So kommt es, dass das geistige Interesse von der einzigen Thätigkeit, durch die das von den Augen gelieferte Material zum Sichtbarkeitsbesitz entwickelt und gestaltet werden kann, um so mehr abgelenkt wird,

in je umfassenderer Weise sich das Auge an der Entwickelung und dem Aufbau der begrifflichen Welt beteiligt. Durch die in so vielen Zweigen des Wissens gesteigerte Beobachtung des sichtbaren Thatbestandes wird eine grosse Sicherheit in der Kenntnis der äusseren Gestalt der Dinge und zugleich die Meinung erzeugt, man erhalte durch diese Sicherheit das Recht, über Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der sogenannten künstlerischen Wiedergabe der Natur zu urteilen. Und doch kann diese Kenntnis immer nur wieder einen Massstab für eine Kenntnis abgeben, vermag aber nicht einen Standpunkt der Beurteilung für eine Leistung zu begründen, bei der es sich gar nicht mehr um Kenntnis handelt. Das Kunstwerk wird unwillkürlich mit demselben wissenschaftlichen Interesse betrachtet, wie das Naturding; man meint ihm gerecht werden zu können, wenn man das in ihm wieder zu finden sucht, was man als sichtbar in der Natur vorhanden benennen und konstatieren kann, und begreift nicht, dass das Sehen im Sinne des Künstlers erst da anfängt, wo alle Möglichkeit des Benennens und Konstatierens im wissenschaftlichen Sinne aufhört.

Betrachten wir nun aber den anderen Fall, die Steigerung der Thätigkeit des Auges zu keinem ausserhalb des eigentlichen Sehgebietes liegenden Zwecke, vielmehr um ihrer selbst willen, so müsste man meinen, dass hier ein unmittelbarer zur Kunst führender Weg geebnet wäre. Auch hierin täuscht man sich. Je nach individueller Anlage entwickelt

sich diese anschauliche Beziehung zu Natur und Leben bald zu einem mehr oder minder reichen Beobachtungsverhältnis, verbunden mit einer gesteigerten Empfänglichkeit für alle die Reize des Eigentümlichen, Anmutigen, Schönen, die einem offenen Auge überall begegnen, bald zu einer sentimentalen Annäherung an die Natur, die in Gefühlserlebnissen und Stimmungen ausläuft. Beides hat mit dem künstlerischen Interesse an der Natur noch nichts zu thun; keines von beiden führt über die Natur hinaus. Jenes oberflächliche, in der Beobachtung sich erschöpfende Bedürfnis thut sich im Grunde an dem, was ihm Natur und Leben bietet, Genüge, und vermag der Kunst gegenüber nicht über die kindische Freude an der Wiederholung dessen hinauszukommen, was ihm schon bekannt ist. Der Anteil, der an den Leistungen der Kunst genommen wird, lässt sich in sehr weitem Umfange auf dieses harmlose Vergnügen zurückführen. Unstreitig beruht die Fähigkeit, die Anschauung zu einem sentimentalen Erlebnis werden zu lassen, auf reicheren und tieferen Seiten der menschlichen Natur. Hier trifft die Gewohnheit, sich in das Anschauen der Natur zu versenken, zusammen mit einer leichten Erregbarkeit des Gemüts und mit der hohen Gabe, die Schranke gleichsam niederzureissen, die den Einzelnen von allem trennt, was ein Gegenstand seiner Wahrnehmung ist. In besonders gesteigerten Augenblicken tritt ein Gefühl der Naturnähe ein, durch welches wir in die allerinnigste Beziehung zu der ganzen Herrlichkeit der

sichtbaren Welt zu treten meinen. Mit einer wunderbaren Klarheit des Schauens vereinigt sich das Gefühl, einem Unendlichen, Unergründlichen gegenüberzustehen, selbst diesem Unendlichen, Unergründlichen anzugehören. Nicht mehr der Welt greifbarer Körperlichkeit scheinen wir uns gegenüber zu befinden; es ist nicht die alltägliche Welt, der Schauplatz unseres Lebens und Handelns, der Gegenstand unseres Wissens und Erkennens; und doch ist es dieselbe Welt, die wir kennen, aber nun gleichsam an einem Festtag gesehen. Wir befinden uns in einem traumhaften Zustand, und die Thatsache der sichtbaren Erscheinung allein ist es, die zu unseren staunenden Sinnen spricht. Wir vergessen uns selbst, wir versenken uns in den schauenden Zustand, und indem so das erscheinende Dasein der Dinge mit immer grösserer Macht uns entgegentritt, immer unmittelbarer sich uns darbietet, unser ganzes Sein erfüllt und schliesslich in sich aufzunehmen scheint, meinen wir, einer Offenbarung jedes Naturgeheimnisses beizuwohnen, im Vergleich zu der uns alle mühsam errungene Kenntnis als ein armseliges Stückwerk erscheinen muss, und die uns um so überzeugender dünkt, als sie uns mühelos zu teil wird und keinen Beweis und keine Rechenschaft fordert. Wer hätte nicht schon solche Augenblicke erlebt, in denen die Isolierung der sinnlichen Wahrnehmung mit einer besonderen Reizbarkeit des Gefühls zusammentraf und jene Stimmung erzeugte, in der man sich der Natur in viel umfassenderer und eindringlicherer Weise zu bemächtigen meinte, als dies je im prak-

tischen oder theoretischen Sinne gelungen war? Wer solchen Anschauungsgenusses fähig ist, der wird, wo er ihn der Natur nur unter besonderen, seltenen Umständen verdanken kann, sich dem Reiche der Kunst zuwenden, und hier eine reiche, sich mühelos beständig erneuernde Befriedigung finden; er wird den geheimen Sinn aller Kunst darin zu erkennen meinen, dass sie Gestalten und Darstellungen zu schaffen vermöge, die noch viel unmittelbarer zu dem Gemüt zu sprechen, dasselbe in Aufregung zu versetzen geeignet seien, als dies durch die Eindrücke der Natur und des Lebens gelingen könne; er wird überzeugt sein, dass er den tiefsten Gehalt des Kunstwerks gehoben habe, wenn er in der Betrachtung desselben einer jener gefühlsmächtigen Stimmungen teilhaftig geworden sei. Indessen wenn er sich auch von dem, der aus der Stumpfheit und Nüchternheit seiner geistigen Verfassung durch keinen Vorgang der Natur, durch kein Werk der Kunst aufgerüttelt zu werden vermag, vorteilhaft dadurch unterscheidet, dass ihm Kunstwerke zu Erlebnissen zu werden vermögen, so sind es darum doch noch keine künstlerischen Erlebnisse, die er an sich erfährt.

Es ist eine eigentümliche Erscheinung, dass dieselben Menschen, die im Leben und in ihrem Fache einen durchaus sachlichen Ernst besitzen, alsbald in Sentimentalität verfallen, wenn sie sich der Kunst nähern; sie begreifen nicht, dass die künstlerische Thätigkeit auf einer Sachlichkeit und Klarheit beruht, die von ihren Gefühlsorgien ebensoweit entfernt ist, wie von der Trockenheit und

Nüchternheit derer, die der Kunst mit denjenigen Hülfsmitteln beikommen zu können glauben, die ihnen eine wissenschaftliche Disziplinierung an die Hand giebt. Mit Stimmungen lässt sich nichts anfangen, wo es sich um eine Thätigkeit handelt; je intensiver jene werden, desto mehr lähmen sie das aktive Leben; man muss sie wie einen Traum von sich abschütteln, um zur wachen Thätigkeit zurückkehren zu können. Hatte man gemeint, sich in jenen Augenblicken erhöhter Ergriffenheit die Natur in ihrer Fülle und Ursprünglichkeit zugeeignet zu haben, so sieht man nun wohl, dass es sich statt um ein Besitzen, eher um ein Besessenwerden gehandelt hat. Von einem künstlerischen Erlebnis kann da nur für denjenigen die Rede sein, der sich eine irgendwie klare Vorstellung von dem künstlerischen Vorgange nicht zu machen vermag. Denn das, was den Künstler auszeichnet, ist, dass er sich nicht passiv der Natur hingiebt und sich den Stimmungen überlässt, die sich in ihm erzeugen, sondern dass er aktiv das, was sich seinen Augen darbietet, in seinen Besitz zu bringen sucht.

Pflege der anschaulichen Beziehung zur Natur mit ihrem ganzen Gefolge von sogenannten anschaulichen Kenntnissen, von Bereicherung des Vorstellungslebens, von Bildung des Geschmacks und Erziehung zu ästhetischem Genuss, und was dergleichen Bildungsrequisiten mehr sind, steht im grunde jedermann, wenn auch mit gewissen Gradunterschieden, offen, noch ehe er auf die eigentlichen Wege der Kunst einzugehen braucht. So

paradox es klingen mag, so fängt die Kunst doch erst da an, wo die Anschauung aufhört. Nicht durch eine besondere anschauliche Begabung zeichnet sich der Künstler aus, nicht dadurch, dass er mehr oder intensiver zu sehen vermöchte, dass er in seinen Augen eine besondere Gabe des Wählens, des Zusammenfassens, des Umgestaltens, des Veredelns, des Verklärens besässe, so dass er in seinen Leistungen doch nur Errungenschaften seines Sehens offenbare; er unterscheidet sich vielmehr dadurch, dass ihn die eigentümliche Begabung seiner Natur in den Stand setzt, von der anschaulichen Wahrnehmung unmittelbar zum anschaulichen Ausdruck überzugehen; seine Beziehung zur Natur ist keine Anschauungsbeziehung, sondern eine Ausdrucksbeziehung.

Hier liegt das eigentliche Wunder der Kunst. Wir alle können sehen; wir können uns einbilden, dasselbe in der Natur zu sehen, was der Künstler sieht; wir können meinen, die künstlerische Leistung an dem messen zu können, was unsere Augen uns lehren; solange wir das alles thun, fühlen wir uns im Grunde mit dem Künstler auf einem und demselben Boden. Wir dünken in der Hauptsache uns ihm gleich und fassen seine äussere Thätigkeit mehr als die mechanische Darstellung eines inneren Geschehens auf, von dem auch wir durch eigene innere Erfahrung Kunde haben. Sobald wir aber auch nur den bescheidensten Versuch machen, von einer Wahrnehmung des Auges zum bildnerischen Ausdruck überzugehen, werden wir uns vor einem un-

überwindlichen Hindernis befinden, und erst so werden wir in der uns versagten Fähigkeit, den Vorgang der Wahrnehmung durch das Auge nach Seite des sichtbaren Ausdrucks einer selbständigen Entwickelung zuzuführen, dasjenige erkennen, was den Künstler von uns unterscheidet und was wir aus keiner eigenen Erfahrung zu begreifen vermögen. Nur Gedankenlosigkeit kann die äussere Thätigkeit des Künstlers lediglich als eine mehr oder minder erfolgreiche Darstellung auffassen, und infolgedessen das Hauptgewicht auf den Vorgang legen, der der Darstellung voraufgeht. Wer sich den thatsächlichen Vorgang zu vergegenwärtigen vermag, der stattfinden muss, um von einem blossen Vorstellungsleben zu der sogenannten darstellenden Thätigkeit überzugehen, der wird inne werden, dass in dem gesamten künstlerischen Vorgang das blosse Schauen und Vorstellen nur einen Anfang, einen Ausgangspunkt bedeutet, während alle Entwickelung und Vollendung an die äussere bildende Thätigkeit gebunden ist. Wenn wir es in besonders gesteigerten Augenblicken des Wahrnehmens und Vorstellens allenfalls bis zu einer unbeholfenen darstellenden Gebärde bringen, nehmen wir wahr, dass derselbe Vorgang, der bei uns in der Gebärde gleichsam verkümmert, durch den Künstler sich zu einer reichen Thätigkeit entwickelt, der gegenüber alles blosse Sehen und innere Vorstellen sehr geringfügig erscheinen muss.

So erkennen wir das eigentlich Merkwürdige in der künstlerisch begabten Natur darin, dass in ihr

ein Vorgang, den wir in gewissen Ausdrucksbewegungen ganz allgemein bei allen Menschen angedeutet finden, zu einer einseitigen und das gewöhnliche Mass weit übersteigenden Entwickelung gelangt. Wenn wir in den Wahrnehmungen, die uns das Auge bietet, gleichsam stecken bleiben, mit unserem anschaulichen Vorstellungsvermögen gar bald zu Ende sind und uns nach dieser Richtung hin wie von einem undurchdringlichen Dunkel gehemmt sehen, fühlt der Künstler die Fähigkeit in sich, jene allgemeinen und unbestimmten Vorgänge, auf die unsere gesamte Wahrnehmung einer sichtbaren Welt hinausläuft, zu immer bestimmteren und fassbareren Ausdrucksmitteln zu entwickeln. Wo wir mit allem guten Willen und mit der ganz auf das Sehen konzentrierten Kraft unseres Bewusstseins doch hilflos dastehen und keinen Schritt vorwärts zu kommen vermögen, da beginnt gerade das Leben des Künstlers; mag er nach anderen Richtungen hin Hemmungen empfinden, wo uns das Fortschreiten vergönnt ist, hier fühlt er sich frei und ungehindert. Er ist in seinem Element, wenn er da, wo wir darauf angewiesen sind, im Schauen zu verharren, den Ausgangspunkt nimmt zu einer in immer gesteigertem bildnerischen Ausdruck sich vollziehenden Thätigkeit. Alle die Manipulationen, von dem Einfachsten und Ursprünglichsten bis zu dem vielfach Zusammengesetzten, bergen keinen höheren Sinn in sich, als den, das fortzusetzen, was das Auge begonnen hat.

Freilich wenn man an der Trennung von geistigem und körperlichem Thun festhält, wird man

auch nicht über die Ansicht hinaus zu kommen vermögen, dass der Künstler, indem er äusserlich thätig wird, nur etwas für andere sichtbar und bleibend darstelle, was in seinem, an kein äusseres Thun gebundenen Vorstellungsvermögen bereits Gestalt gewonnen habe. Ja man wird weiter gehen und die Meinung hegen, dass der Künstler, indem er sich zur künstlerischen Thätigkeit anschicke, aus der Not eine Tugend mache, da ja doch kein äusseres Mittel die in seinem Geiste wohnenden Gestalten in ihrer Reinheit und Vollkommenheit wiederzugeben im stande sei. Dann freilich wird man von all den verhängnisvollen Irrtümern nicht loskommen, die sich mit Notwendigkeit ergeben, wenn man in dem sichtbar Vorhandenen der Kunst nur ein Symbol eines Geistigen sieht, wenn man das dem Auge sich thatsächlich Darbietende gering achtet gegenüber einem unsichtbaren Inhalt, der in die unvermeidlichen Beschränkungen der Form herabgestiegen sei. Um von dieser sonderbaren Umkehrung eines natürlichen Verhältnisses sich frei zu machen, muss man jene unberechtigte Scheidung zwischen geistigem und körperlichem Thun aufgeben, und nirgends vielleicht ist die Notwendigkeit, dies zu thun, einleuchtender, als bei der Betrachtung der künstlerischen Thätigkeit. Hier ist das Verhältnis anders als von dem gedachten oder gesprochenen zum geschriebenen Wort, wo der Schein einer Trennung zwischen geistiger und körperlicher Leistung näher liegt. Bei dem diskursiven Denken vollzieht sich der weitaus grösste Teil der Arbeit im Inneren des Menschen.

Die körperliche Beteiligung ist nicht augenfällig, und wo sie zu einer äusserlich wahrnehmbaren wird, wie bei dem Sprechen und Schreiben, scheint sie thatsächlich nur das dienend auszuführen, was ihr von einer Fähigkeit des Denkens geboten wird, die gar nicht an so schwerfällige sinnliche Vorgänge wie Sprechen und Schreiben gebunden ist. Sehr anders verhält es sich bei der künstlerischen Thätigkeit. Es giebt im Inneren des Menschen gar keine Organe, die das ausführen könnten, was das Ziel des künstlerischen Strebens ist; um auch nur an den Anfang des Weges zu kommen, der jenem Ziele zuführt, muss der Künstler zu einer äusseren Thätigkeit greifen, und an diese äussere körperliche Thätigkeit ist alles gebunden, was er erreichen kann. Was ist alles Schauen und Vorstellen im Vergleich zu der Entwickelung, die dieses Schauen und Vorstellen in der bildnerischen Thätigkeit findet? Wie ein Stammeln muss es uns erscheinen im Vergleich zu der entwickelten Sprachfähigkeit. Gerade der Künstler wird sich bewusst sein, dass die höhere Entwickelung seines geistig-künstlerischen Lebens erst in dem Augenblicke beginnt, in dem sein Vorstellungsdrang die äusseren Organe seines Körpers in Bewegung setzt, in dem zur Thätigkeit des Auges und des Gehirns die Thätigkeit der Hand hinzutritt. Dann erst betritt er die Bahn, auf der er sich aus Dunkelheit und Beschränkung zu steigender Klarheit und Freiheit emporarbeitet. All seine Begabung, all seine Genialität entwickelt sich erst in diesem äusserlich wahrnehmbaren Thun, in dem sich

nicht die Darstellung, sondern die Entstehung der künstlerischen Vorstellungswelt vollzieht. Indem der Künstler von allem Anfang an seine Thätigkeit nach aussen zu verlegen genötigt ist, ist diese Thätigkeit darum nicht weniger eine geistige, weil bei ihr mehr Teile des Körpers in Bewegung gesetzt werden, als nur etwa das Gehirn; und weil die künstlerische Thätigkeit eine geistige sein will, muss sie in ganz bestimmten, fassbaren, sinnlich nachweisbaren Leistungen bestehen.

Lernen wir so die bildnerische Thätigkeit des Künstlers auffassen als eine Fortsetzung des Sehprozesses, als eine Entwickelung dessen, was in der Wahrnehmung des Auges seinen Anfang nimmt, zu bestimmten Gestaltungen, haben wir eingesehen, dass das Auge aus eigener Kraft das von ihm begonnene Werk nicht vollenden kann, sondern den ganzen Menschen in eine bestimmte Art der Thätigkeit versetzen muss, damit das von ihm gelieferte Sinnenmaterial sich zu geistigen Werten formen könne; so werden wir auch der Einsicht zugänglich sein, dass sich in der künstlerisch bildenden Thätigkeit eine bestimmte Art der Entwickelung bewussten Lebens darstellt. Man treibt mit dem Wort Bewusstsein oft genug einen sonderbaren Missbrauch. Man setzt das Vorhandensein einer Art von Normalbewusstsein voraus, welches gleichsam das allgemeine helle Reich des Denkens und der Thätigkeit bilde; in diesem Reich entwickelt sich das praktische zielbewusste Handeln und die theoretische Welterkenntnis. Thätigkeiten, wie die des Künstlers

gehören nun freilich weder zu dem einen, noch zu dem anderen, und während die menschliche Natur ihren grossen praktischen und intellektuellen Zielen mit Bewusstsein und Folgerichtigkeit zustrebt, scheint sie da, wo sie sich der künstlerischen Thätigkeit hingiebt, jenes Tageslicht des Bewusstseins verlassen zu müssen, damit die geheimnisvollen Kräfte lebendig und wirksam werden können, als deren Resultat man das Kunstwerk so gern betrachtet.

Indessen ist Bewusstsein niemals als allgemeiner Zustand, sondern immer nur als bestimmte Thätigkeit vorhanden; es ist in jedem einzelnen Menschen ein beständig wechselndes, sowohl in Hinsicht auf den Grad, als auch auf die Art der Thätigkeit, in der es zur Entwickelung gelangt. Wer sich zu vollständig bewusstem Denken erwacht glaubt, mag doch einem anderen noch tief in den traumhaften Zuständen eines unentwickelten Bewusstseins befangen erscheinen, nur deshalb, weil das Denken dieses anderen sich in einer regeren, weitergreifenden Bewegung befindet; ja der Einzelne kann, vorzüglich wenn er sich in einem Zustand gesteigerter Lebens- und Denkthätigkeit befindet, leicht an sich die Erfahrung machen, dass ihm jeder Fortschritt der Thätigkeit wie ein Erwachen aus relativ getrübtem zu relativ hellerem Bewusstsein vorkommt. Und wenn die relative Klarheit des Bewusstseins nicht ein gegebener dauernder Zustand ist, in dem sich der Mensch befinden und gewisse Thätigkeiten verrichten könne, sondern im Grunde nur ein anderer Ausdruck für die jeweilige Lebendigkeit der Denk-

thätigkeit, die der Mensch entwickelt, so ist das Bewusstsein auch nicht etwas sich selbst Gleichbleibendes, verschiedenartige Thätigkeiten des Menschen nur Begleitendes, vielmehr stellt es sich in diesen verschiedenartigen Thätigkeiten selbst als ein der verschiedenartigsten Entwickelung fähiges dar. Es ist sehr sonderbar, dass man deshalb, weil man das eigene Bewusstsein an eine andere als an die künstlerische Thätigkeit gebunden fand, in dieser, die doch eine so planmässige und überlegte ist, das Walten eines so entwickelten Bewusstseins, wie man es durch die eigene Thätigkeit erlangt hatte, nicht so recht anerkennen wollte. Freilich kann der Mensch immer nur eins auf einmal thun; je mehr sich seine Thätigkeit nach einer Seite steigert, desto mehr muss sie nach jeder anderen Seite hin abnehmen: mit der Thätigkeit schwindet aber auch dasjenige Bewusstsein, welches sich eben nur in dieser Thätigkeit entwickeln kann. Wenn sich der Künstler in sein Thun versenkt, so hört er auf, dasjenige zu denken und zu thun, worin für andere das bewusste Leben besteht; ja je ernsthafter und bedeutender seine Leistung ist, desto mehr wird sie sich von allem entfernen, was als der wesentliche Inhalt bewussten Lebens gilt. Der Künstler erscheint dann denen, die seines Strebens und seiner Fähigkeit nicht teilhaftig sind, wie abwesend und wie von Mächten geleitet, deren er sich selbst unbewusst ist. Der Künstler aber weiss sehr genau, was er will und was er thut. Wenn er an seine Thätigkeit geht, so macht er keineswegs einen gewaltsamen

Sprung aus dem Bereiche bewusster Thätigkeit in die Sphäre von Lebensäusserungen, die den Menschen als ein vernunft- und willenloses Werkzeug geheimnisvoller Eingebungen erscheinen lassen. Er entzieht sich zwar dem Bewusstsein, welches ihn mit seinen Mitmenschen so lange vereinigte, als er sich an ihrer Denk- und Beschäftigungsweise beteiligt hatte; aber er verscheucht darum nicht die gegenwärtige Kraft seiner Intelligenz und seines Willens, um das Feld frei zu machen für jene Offenbarungen. Was er thut, ist, dass er zur Entwickelung seines Bewusstseins andere der menschlichen Natur eigene Anlagen aufruft, und auch zu einem anderen Resultat kommt, als andere, denen seine Art der Thätigkeit fern liegt. Aber innerhalb seiner Thätigkeit erweist sich dasselbe, was die Regel bildet für alle ernsthafte männliche Thätigkeit: nur die Anfänge reichen hinab in jene durch keine Vernunft zu ergründenden, durch keinen Willen zu leitenden, von keinem Bewusstsein erhellten Regionen unserer Natur; jeglicher Fortschritt führt aus diesen Dunkelheiten heraus, und der Sinn der Arbeit, die der Mensch zu verrichten hat, ist, dass er sich mehr und mehr jenen Regionen entwinde, nicht dass er sich in ihnen verliere.

Wenn der Künstler anderen in einer Art von traumhafter Existenz seine Thätigkeit zu vollbringen scheint, so liegt für ihn selbst in dieser Thätigkeit das eigentliche Erwachen. Ihm kann die Helligkeit des Bewusstseins, zu der er gelangt, indem er auf den Wegen der anderen wandelt, nicht genügen;

denn er sieht Dunkelheiten um sich, deren Vorhandensein jenen entgeht. Er wird, wenn ihm die Wissenschaft, stolz auf ihren Fortschritt, ihr Reich zeigt und die Welt als eine erkannte oder wenigstens durch ihre Mittel zu erkennende vor ihm ausbreitet, nicht ganz an der Genugthuung teilnehmen können, die der Forscher empfindet. Denn wenn er sich auch erleuchtet findet durch das, was jener ihm zeigt, so wird er sich doch nicht davon zu überzeugen vermögen, dass es die Welt so schlechthin und so um und um sei, die sich ihm durch die Entwickelung des wissenschaftlichen Bewusstseins in immer zunehmender Klarheit und Verständlichkeit darbietet. Er wird sich in ganz unwillkürlicher Auflehnung gegen den Anspruch befinden, den jene erheben, und wird sich im Stillen sagen, dass alle Wissenschaft im Grunde ein armseliges Ding sei, da sie sich einbilde, ein vollständiges und klares Weltbewusstsein zu entwickeln, während das, was in diesem Bewusstsein lebe, doch nur Worte und Gedanken, nicht aber die Dinge selbst seien. Nun wird ihm das als ein traumhaftes, unentwickeltes Bewusstsein vorkommen, was das einzig wahrhaft erleuchtete zu sein vorgiebt; er wird sich sagen müssen, dass inmitten all der Helligkeit, die von der Erkenntnis verbreitet wird, die Dinge, sofern sie sich uns als Vorstellungen darbieten, ein schattenhaftes, unbestimmtes Dasein führen; dass das sinnenfällige Dasein der Welt um so mehr aus dem Bewusstsein verdrängt wird, je mehr sich dieses mit den Erzeugnissen der denkenden und erkennenden

Thätigkeit anfüllt. Aus diesem träumerischen Zustand, in dem er sich befangen sieht, auch wenn er sonst sich noch so grosser Klarheit und Helligkeit erfreut, zu erwachen, ist das gebieterische Bedürfnis, das ihn beseelt. Dazu findet er in sich die Mittel, die allein zu diesem Zwecke führen können. Indem er anfängt zu bilden, sieht er sein Bewusstsein auf die Bahn einer Entwickelung gebracht, die ihm sonst verschlossen war; die Trennung scheint aufgehoben, in der er sich von den Dingen befand, er beginnt, in ein waches Leben und Erleben der Welt einzutreten, die Trübungen, in die er sein Bewusstsein gehüllt sah, fangen an zu schwinden, das Schwanken der Erscheinungen macht einem festen Eingreifen, die Unbestimmtheit zunehmender Bestimmtheit Platz.

Was der Künstler im Fortschritt seiner Arbeit erlebt, ist, dass er in sich ein Bewusstsein entstehen und sich entwickeln sieht, wie er es sonst nicht kennen lernen kann. Erscheint seine Thätigkeit denjenigen, die ihrer nicht fähig sind, als eine abseits von der bewussten Lebensthätigkeit liegende, so gestaltet sie sich für ihn als eine durchaus bewusste; sie erweitert sich, nimmt alle Kräfte des Individuums in Anspruch, verdrängt alle anderweitige Thätigkeit bis an die äusserste Grenze des Bewusstseins und wird selbst zu dem bewussten Leben dessen, der die Fähigkeit in sich fühlt, sich ihr hinzugeben. Und wo der Künstler so vollständig aufgeht in dem, was er thut, wo er sich selbst, d. h. alles vergisst, was sein Bewusstsein abgesehen von seiner Thätig-

keit beschäftigen kann, wo er auch nicht mehr zu trennen weiss zwischen dem, was ihm als eine geistige Thätigkeit des Wahrnehmens, Vorstellens, Erinnerns u. s. w., und dem, was ihm als eine mechanische Thätigkeit der äusseren Organe seines Körpers erscheinen könnte, wo der Vorgang, der seinen Anfang von den Wahrnehmungen des Auges nahm, sich allmählich des ganzen Menschen bemächtigt und ihn in Bewegung gesetzt hat: da erfährt der Künstler in seiner Thätigkeit jene höchsten Steigerungen des Bewusstseins, in denen er allererst zum wahren Erfassen der sichtbaren Erscheinung erwacht zu sein meint.

Es ist klar, dass sich dieser Auffassung zufolge die Stellung der künstlerischen Thätigkeit innerhalb des geistigen Lebens unter einem anderen Gesichtspunkt zeigt, als unter dem man sie gewöhnlich zu betrachten pflegt. Solange man die Erkenntnis der Welt ausschliesslich an das wissenschaftliche Denken gebunden erachtet, sieht man sich in die Notwendigkeit versetzt, die künstlerische Thätigkeit der wissenschaftlichen gegenüberzustellen und ihr eine besondere Bedeutung zu erfinden, damit sie neben jener vornehmsten und im Grunde als allein wichtig betrachteten Aufgabe des menschlichen Geistes doch einiger Daseinsberechtigung sich erfreuen könne. Nun aber sehen wir den Künstler neben den Forscher treten. In beiden ist derselbe Trieb mächtig, der den Menschen beherrscht, sobald sich ein höheres Leben in ihm entwickelt; der Trieb, die Welt, in der er sich findet, sich anzu-

eignen, das enge, kümmerliche, verworrene Bewusstsein des Seins, auf das er sich zunächst beschränkt sieht, thätig zur Klarheit und zum Reichtum zu entwickeln. Erkennen wir, dass das Denken seinen Anspruch, diese Aufgabe in ihrem ganzen Umfange lösen zu können, nicht aufrecht erhalten kann, so eröffnet sich uns zugleich die Einsicht, dass dem Menschen noch andere Fähigkeiten verliehen sind, durch die er in Regionen der Wirklichkeit vorzudringen vermag, die der an die Formen des Denkens gebundenen Erkenntnis von allem Anfang an unzugänglich bleiben müssen. Wir brauchen nicht nach einer Aufgabe zu suchen, die im Gegensatz zu der ernsten Aufgabe des Erkennens der Kunst gestellt wäre; vielmehr brauchen wir nur unbefangenen Auges zu sehen, was der Künstler thatsächlich thut, um zu begreifen, dass er eine Seite der Welt fasst, die nur durch seine Mittel zu fassen ist, und zu einem Bewusstsein der Wirklichkeit gelangt, das durch kein Denken jemals erreicht werden kann.

So wenig sich das Denken beruhigen kann, ehe es das Wirklichkeitsmaterial, welches sich ihm als zugänglich erweist, in eine bestimmte Form gebracht hat, so wenig wird auch die bildnerische Thätigkeit an einem Ende ihrer jeweiligen Arbeit angekommen zu sein wähnen dürfen, bevor sie Werte von ganz bestimmter Form hervorgebracht hat. Das Bewusstsein, welches sich in einem bildnerischen Vorgange entwickelt, unterscheidet sich dadurch von dem gemeinen Bewusstsein, dass der

Vorstellungsstoff, aus dem es besteht, in positive an feststehende Eigenschaften gebundene Gestaltungen eingegangen ist. Welcher Art diese Eigenschaften sein werden, kann erst an einem späteren Orte angedeutet werden. Hier sei nur noch einiges erwähnt, was sich im allgemeinen auf die durch den Künstler sich vollziehende Entwickelung des Wirklichkeitsbewusstseins bezieht.

Hinge, wie es zunächst wohl scheinen mag, der Erwerb eines in Vorstellungen des Gesichtssinnes sich entwickelnden Wirklichkeitsbewusstseins nur von dem Gebrauch der Augen und einer willkürlichen Konzentration der Aufmerksamkeit ab, so wäre es wesentlich Sache des Wollens, das Bewusstsein eines anschaulichen Weltbildes hervorzurufen. Aber wir haben gesehen, wie weit wir damit kommen. Wenn uns die Welt als ein Objekt der Erkenntnis zunächst als ein wirres Chaos unverstandener Vorgänge erscheint, so stehen doch jedem die Mittel der Erkenntnis zu gebote, und es scheint von ihm abzuhängen, wie weit er von denselben Gebrauch machen wolle. Für die Entwickelung des vorstellenden Bewusstseins sind den Menschen analoge Mittel nicht so allgemein verliehen. Indem wir sehen, wie jeder Schritt vorwärts eine sich immer mehr und mehr komplizierende Thätigkeit erfordert, müssen wir uns wie gelähmt vorkommen. Wir mögen wohl einsehen, dass das Auge nicht nur dazu da ist, um uns die Bilder von ausser uns vorhandenen Dingen vorzuführen, sondern dass mit dem Akte der Gesichtswahrnehmung etwas in uns zur Entstehung kommt,

was einer selbständigen Entwickelung durch uns fähig ist; wollen wir aber die fliehende Erscheinung halten, die formlose gestalten, so versagt uns die Kraft, und kein Organ unseres Körpers gehorcht uns. Wenn wir uns dies recht überlegen, so muss es uns wie ein Wunder vorkommen, dass die Fähigkeit, mit den Augen wahrzunehmen und Wahrgenommenes vorzustellen, eine Fähigkeit, die auch uns innewohnt, die aber bei uns nicht weiter führt, als uns ein Sichtbares gleichsam nur zu zeigen, ohne es uns zu eigen zu geben — dass diese Fähigkeit in einzelnen Individuen zu einer Entwickelung gelangt, die da, wo für uns nur vorübereilende, schwankende Eindrücke vorhanden sind, zur Entstehung bestimmter und dauernder Gebilde führt. Wir begreifen nun wohl, dass, wo es sich um die in der bildnerischen Thätigkeit sich vollziehende Entwickelung des künstlerischen Bewusstseins handelt, keinerlei Wollen massgebend sein kann, sondern immer nur ein Können. Es ist nicht unwichtig, dies zu betonen, da nur zu oft eine äusserliche und unzulängliche Auffassung künstlerische Thätigkeit willkürlich fördern und hervorrufen zu können meint; es entsteht dann ein zugleich armseliges und anspruchsvolles Surrogat, während das echte Leben der Kunst ausschliesslich davon abhängt, dass die menschliche Natur sich in einzelnen Individuen nach Seite jener sich an das innere Erlebnis der Gesichtswahrnehmung anschliessenden äusseren Fähigkeiten und Fertigkeiten über das gewöhnliche Mass entwickelt zeigt.

Wenn wir davon reden, dass wir uns der sichtbaren Welt bewusst werden, so denken wir dabei an ein Bewusstsein, welches sowohl in allen normal organisierten Menschen entstehen, als auch das ganze Reich des Sichtbaren zu seinem Inhalt haben könne. Es braucht hier nicht wiederholt zu werden, dass wir uns von dem, was wir das Reich des Sichtbaren nennen, deshalb einen ungenügenden Begriff machen, weil wir dabei nur an das denken, was wir durch den Gebrauch der Augen erwerben, und uns dann über das, was wir sehen oder als gesehen vorstellen, in jeder möglichen Weise Rechenschaft zu geben suchen, nur nicht in derjenigen, durch die wir allein zur sehenden Gewissheit über Gesehenes kommen können. Wir haben uns überzeugt, dass wir mit dem Ausdruck „Reich des Sichtbaren" einen sehr anderen Sinn verbinden müssen. Ist die Möglichkeit, sich dasselbe mehr und mehr zum Bewusstsein zu bringen, abhängig von Fähigkeiten, die weit über den Gebrauch der Augen hinausgehen, und mit denen die Natur verhältnismässig doch nur wenige und auch diese nur selten in sehr reichlichem Masse ausstattet; so kann von einem Bewusstsein der Sichtbarkeit weder in dem Sinn die Rede sein, dass es allen gleichmässig zugänglich sei, noch auch in dem, dass ihm alles zugänglich sei. Denn gleichwie die Fähigkeit, in immer vordringender Thätigkeit sich zu immer helleren Zuständen des Sichtbares erlebenden Bewusstseins emporzuarbeiten, an eine Naturanlage gebunden ist, die kein Gemeingut, sondern ein Vorrecht einzelner

ist; so kann auch die Thätigkeit, in der sich jenes Bewusstsein entwickelt, immer nur einzelnes erfassen; und vieles von dem ungeheuren Material an Sichtbarem, was unsere Augen unaufhörlich an uns heranbringen, wird sich ihr überhaupt nicht unterwerfen lassen.

Wer sich nur sehend verhält, der mag wohl meinen, die sichtbare Welt als ein ungeheures Ganzes voller Reichtum und Mannigfaltigkeit zu besitzen; die Mühelosigkeit, mit der ihm die unerschöpfliche Menge der Gesichtseindrücke zu teil wird, die Schnelligkeit, mit der sich die Vorstellungen in seinem Inneren ablösen und in ununterbrochenem Wechsel, in nie abnehmender Fülle durch sein Bewusstsein ziehen, dies alles giebt ihm die Gewissheit, inmitten einer grossen sichtbaren Welt zu stehen, die ihn umgiebt, auch wenn er sie sich nicht als ein Ganzes in einem und demselben Augenblicke vergegenwärtigen kann, deren er gewiss ist, auch wenn er vielleicht in seinem ganzen Leben nur eines kleinen Teiles derselben ansichtig wird. Diese grosse, reiche, unermessliche Welt der sichtbaren Erscheinungen versinkt in dem Augenblicke, wo die künstlerische Kraft sich ihrer ernsthaft zu bemächtigen sucht. Schon der erste Versuch, aus dem dämmernden Zustande des sich der Sichtbarkeit im allgemeinen Bewusstwerdens herauszutreten und zu einiger Deutlichkeit des Sehens zu gelangen, zieht den Umkreis des zu Sehenden zusammen. Die künstlerische Thätigkeit kann sich nur darstellen als eine Fortsetzung jener Konzentration des Bewusst-

seins, welche der erste notwendige Schritt war, um auf den Weg zu gelangen, der aus der Breite sinnlicher Auffassung, die immer mit Undeutlichkeit verbunden ist, zu der Deutlichkeit führt, die nur in der Enge erreicht werden kann. Der Künstler sieht sich vor die Unmöglichkeit gestellt, seine Thätigkeit an jenem scheinbaren Ganzen zu erproben, und der Übergang von dem blossen Sehen und Vorstellen des Gesehenen zu dem Ausdruck des Sichtbaren kann sich nur im bestimmten Falle vollziehen. Jeder Thätige, Handelnde wird die Erfahrung machen; er muss am bestimmten Punkte einsetzen, damit seine Kräfte sich überhaupt entfalten können.

Nun mag man dies wohl zugeben, zugleich aber der Ansicht sein, dass aus der am einzelnen sich vollziehenden künstlerischen Thätigkeit allmählich wieder ein neues, auf höherer Entwickelungsstufe stehendes Gesamtbild hervorgehen müsse; dass in der Gesamtheit der Kunstwerke ein mehr und mehr der Vollständigkeit und der Vollendung zustrebendes entwickeltes Wirklichkeitsbewusstsein, insofern ein solches auf der Gesichtswahrnehmung beruhe, zur Darstellung komme. Es liegt einer solchen Meinung die Anschauung zu grunde, dass das Vorhandensein eines zu höheren Stufen der Entwickelung gelangten Sichtbarkeitsbewusstseins schon an das Vorhandensein der Kunstwerke gebunden sei, wo dann freilich in dem zunehmenden Schatz an Kunstwerken der Menschheit mühelos ein immer umfassenderes entwickeltes Weltbild zu teil werden würde. Aber nicht an das Vorhandensein

der Kunstwerke ist jenes gesteigerte Wirklichkeitsbewusstsein gebunden, sondern an die Thätigkeit, in der sich die Entstehung dessen vollzieht, was wir ein Kunstwerk nennen. Die Kunstwerke sind an und für sich ein toter Besitz; sie nützen dadurch, dass sie als ein kleiner Zuwachs zu dem sichtbar Vorhandenen hinzukommen, der Entwickelung des Bewusstseins gar nichts. Sie bleiben ein Gegenstand blosser Gesichtswahrnehmungen wie alles andere. Wenn wir aber jenen toten Besitz in der Weise zu beleben suchen, in der einzig und allein er sich beleben lässt, nicht durch irgend eine ästhetische Empfindung oder eine tiefsinnige Reflexion, sondern dadurch, dass wir es versuchen, uns in den lebendigen Vorgang des künstlerischen Hervorbringens zu versetzen, so werden wir die Erfahrung machen, dass wir auf alles Bewusstsein eines Umfassenden und Allgemeinen verzichten müssen, um auch nur annäherungsweise einen jener Augenblicke gesteigerten Bewusstseins an uns selbst erleben zu können, wie sie der Künstler vor der sichtbaren Erscheinung erlebt, wenn er schaffend thätig ist.

Überdies giebt es Gebiete des Sichtbaren, so das sehr Grosse, das sehr Kleine, das sehr Ferne, das sehr Bewegte, die durch keine künstlerische Thätigkeit zu mehr erhoben werden können, als was sie sind, Gebiete sinnlicher Wahrnehmung, auf denen begriffliche Realisierungen im ausgedehntesten Masse stattfinden, während anschauliche Realisierungen nicht oder nur in sehr unvollkommener Weise möglich sind. Es giebt andere Gebiete des Sichtbaren, wie

das sehr Einfache, das sehr Unscheinbare, das sehr Ungewöhnliche, auf denen anschauliche Realisierungen zwar möglich sind und auch stattfinden, auf denen aber der Künstler der Anregung zur Thätigkeit doch nur auf die Gefahr hin nachgeben kann, selbst für sehr einfachen oder absonderlichen Geistes gehalten zu werden. So ist es nicht der Beruf derjenigen Fähigkeit, mit der wir in der künstlerischen Anlage die menschliche Natur ausgestattet sehen, das gesamte Reich sichtbarer Erscheinung allmählich auf die Bahn anschaulicher Entwickelung zu bringen. Ein sehr grosser Teil des Sichtbaren bleibt als Sichtbares ein für allemal auf untergeordnete Bewusstseinszustände angewiesen und gelangt zu höherer Existenz nur im Begriff. Ein verhältnismässig geringer Teil wird ab und zu von der künstlerischen Thätigkeit ergriffen und erhebt sich in den Bewusstseinszuständen, die in dieser Thätigkeit zur Entwickelung gelangen, zu mehr oder minder höherem Dasein.

Noch eine Überlegung drängt sich hier auf, wo von der Entwickelung die Rede ist, die das Bewusstsein einer sichtbaren Welt in der bildenden Thätigkeit des Künstlers erfährt. Wir pflegen in Ansehung dessen, was sich unseren Augen darbietet, von einer Unendlichkeit zu reden. Unwillkürlich erzeugt sich uns der Gedanke, einem Unendlichen uns gegenüber zu befinden, wenn wir uns schauend in die Betrachtung der Welt versenken, wenn wir im Nahen und Fernen, im Kleinen und Grossen immer weiter vordringen, wenn wir die Erfahrung machen, dass über das anscheinend Kleinste, das

anscheinend Fernste hinaus unserer Gesichtswahrnehmung ein noch Kleineres, ein noch Ferneres zugänglich wird. Mit ahnenden Schauern stehen wir vor dem Anblick dieser Welten, hinter denen sich immer fernere und fernere Welten zu verbergen scheinen, um vielleicht dereinst einem helleren und vordringenderen Blick sich zu enthüllen. Aber diese Unendlichkeit ist eine gedachte; sie ist thatsächlich nicht für das Auge vorhanden, sondern für den denkenden Verstand. Für das Auge giebt es streng genommen keine Unendlichkeit; vielmehr sieht es sich immer nur einer Endlichkeit gegenüber. Die Welt ist für dasselbe vollständig zu Ende, wo es an die jeweiligen Grenzen seiner Tragweite gelangt ist. Solange wir uns nur sehend verhalten, kann uns die Welt nur endlich, niemals unendlich erscheinen. Und dennoch giebt es eine Unendlichkeit, die nichts mit dem Gebiet des Denkens zu thun hat, die sich lediglich als eine Unendlichkeit der sichtbaren Welt offenbart. Vor dieser Unendlichkeit steht nur der Künstler und wer ihm zu folgen vermag. Sie eröffnet sich nur da, wo in der Wahrnehmung des Auges jenes Streben seinen Ursprung nimmt, die empfangenen Vorstellungen zu immer höherer Klarheit und Bestimmtheit emporzubilden. Hier ist das Reich des Sichtbaren in der That ein unendliches, weil es sich in einer Thätigkeit darstellt, für die es nur ein immer sich erneuendes Streben, nicht aber eine zu lösende Aufgabe, ein zu erreichendes Ziel giebt.

VI.

Mit Recht bekennen wir, dass erst mit unserem eigenen Dasein das gegeben ist, was wir als vorhanden anzusprechen vermögen. Es ist aber damit, wie wir gesehen haben, noch wenig gesagt. Im blossen Dasein des Menschen mit seinen sinnlich-geistigen Anlagen liegt noch keine Bürgschaft für das Vorhandensein einer Welt, die nun dem Menschen schlechthin, allen Menschen gemeinsam angehört. Im Dasein des Menschen liegt die Bürgschaft nur für die Möglichkeit der Entstehung dessen, was wir, da wir es in den Formen besitzen, die wir selbst gebildet haben, das Vorhandene nennen. Eine Realisierung dieser Möglichkeit kann aber nur in einer Thätigkeit stattfinden, die der Mensch entwickelt. Nicht dem Menschen, sondern durch den Menschen offenbart sich alles, was wir meinen können, wenn wir von Natur, Seiendem, Wirklichkeit, Welt reden.

Wir haben erwähnt, dass dem Menschen kein Mittel zu Gebote steht, durch das er den gesamten Wirklichkeitsgehalt eines Dinges in einen gemeinsamen Ausdruck zu fassen vermöchte, dass er viel-

mehr darauf angewiesen ist, auf verschiedenen Wegen zur thätigen Entwickelung eines Wirklichkeitsbesitzes vorzudringen, und dass er auf jedem dieser Wege wiederum zu unendlich verschiedenen Entwickelungsgraden gelangt. Wir haben ferner erwähnt, dass alle diese Wege unendlich sind, und, statt, wenn auch von verschiedenen Ausgangspunkten, doch einem gemeinsamen Ziele, d. h. einem vollständigen Wirklichkeitsbesitz zuzuführen, sich vielmehr immer weiter von einander entfernen, und dass daher, um jeden bildlichen Ausdruck beiseite zu lassen, jeder Wirklichkeitsbesitz, in je bestimmteren und vollendeteren Formen er sich darstellt, um so einseitiger sein muss. Die Hervorbringung und Darstellung eines solchen Wirklichkeitsbesitzes haben wir als den eigentlichen Sinn der künstlerischen Thätigkeit bezeichnet. Inwiefern aber durch diese Thätigkeit in besonderer Art und Weise an jener Wirklichkeitsrealisierung gearbeitet wird, das kann hier bis ins Einzelne nicht verfolgt werden, um so weniger, als dabei eine Menge Fragen auftauchen würden, die sich nur aus der unmittelbaren künstlerischen Erfahrung heraus beantworten lassen. Wohl aber kann einiges Allgemeine über diese Thätigkeit und über die eigentümliche Art der Wirklichkeit gesagt werden, die durch sie entsteht.

Vor allem ist es das Verhältnis, in dem die Kunst zur Natur steht, worüber man Klarheit zu erlangen suchen muss. Dass Kunst etwas anderes sei, als Natur, bedarf keines Beweises. Die Versuche aber, Natur und Kunst sich als verschiedene

Welten gegenüber zu stellen, pflegen darauf hinauszugehen, die Kunst gleichsam von der Natur abzudrängen, dasjenige ausfindig zu machen, was der Künstler zur Natur hinzuthun müsse, um sie in Kunst umzuwandeln. Es ist dabei der Gesichtspunkt massgebend, dass die Thätigkeit des Künstlers zwecklos und überflüssig sei, sofern sie der blossen Sichtbarkeit ihrer Leistungen nicht einen Empfindungs- oder Bedeutungswert beizulegen wisse. Ein gesunder, wenn auch unreifer Sinn hat sich noch immer gegen die Herrschaft solcher Anschauungen aufgelehnt; und um der Gefahr zu begegnen, die künstlerische Thätigkeit nach ganz entlegenen Zielen sich verirren zu sehen, hält man ihr vor, dass ihr kein höheres Ziel gesteckt sei, als die Natur. Gesund muss diese Anschauung genannt werden, weil sie der künstlerischen Thätigkeit keinen anderen Zweck unterlegt, als den, das im bildnerischen Ausdruck zu realisieren, was die Natur Sichtbares darbietet; sie ist aber zugleich unreif, insofern sie übersieht, dass die künstlerischen Gebilde infolge ihrer Entstehung durch eine unüberbrückbare Kluft von dem getrennt sein müssen, was wir im gewöhnlichen Sinne sichtbare Natur nennen. Diese sichtbare Natur ist ja thatsächlich nichts anderes als jenes ungeheure und bunte Gewirr von Wahrnehmungen und Vorstellungen, die, auftauchend und verschwindend bald an unserem äusseren, bald an unserem inneren Auge vorüberziehen, die sich uns in unzweifelhafter Thatsächlichkeit aufdrängen und doch spurlos verschwunden sind, sobald wir meinen, sie uns in der

Wärme der Empfindung oder in der Klarheit begrifflicher Erkenntnis angeeignet zu haben. Sie ist jenes gewaltige Reich des Lichtes, in dem die unendliche Reihe der Dinge in unendlichen Kombinationen sich unserem Auge darbietet, das wir mühelos und in aller Vollständigkeit und Vollkommenheit zu besitzen meinen, und das sich uns doch bei dem bescheidensten Versuche der Prüfung in seiner ganzen Unsicherheit, Unbestimmtheit und Haltlosigkeit enthüllt. Diese Sichtbarkeit gleicht einem Geschenk, welches uns ohne unser Zuthun zufällt. Freilich beruht schon die kümmerlichste Wahrnehmung des Gesichtssinns auf einem sehr komplizierten Geschehen; aber dieses Geschehen vollzieht sich im Inneren des Menschen, ist äusserlich nicht wahrnehmbar, und eine Thätigkeit kommt uns dabei nicht zum Bewusstsein. Aus diesem allgemeinen, sich bei allen mit den Organen des Gesichtssinnes ausgestatteten Menschen in mehr oder minder gleichmässiger Weise wiederholenden Geschehen entwickelt und erhebt sich nun aber bei jenen Einzelnen und Wenigen eine äusserlich wahrnehmbare und zum sichtbaren Ausdruck führende Thätigkeit. Es ist klar, dass die Natur als eine Welt sichtbarer Erscheinungen, deren Gestaltung auf der blossen Thätigkeit der Augen und den an diese sich anschliessenden inneren Wahrnehmungs- und Vorstellungsvorgängen beruht, für diejenigen eine andere werden muss, die mit dem Talent des künstlerischen Ausdrucks begabt noch ganz andere Fähigkeiten und Thätigkeiten in den Dienst jener

Naturgestaltung zu stellen vermögen. Hier offenbart sich das ganze Geheimnis des notwendigen Unterschiedes, der zwischen dem Reiche der Sichtbarkeit, das wir Natur nennen, und den Sichtbarkeitsgestaltungen herrscht, die uns in der künstlerischen Thätigkeit vor Augen treten. Dieser notwendige Unterschied resultiert allein daraus, dass, wo sonst der Mensch mit seiner Beziehung zur sichtbaren Natur zu Ende ist, der Künstler sich in seiner Thätigkeit zu dieser selben Natur um ihrer Sichtbarkeit willen in eine neue Beziehung zu setzen vermag. Es ist ebenso unnötig, etwas zu erfinden, was zur Natur hinzukommen müsse, um sie zur Kunst umzubilden, als es unmöglich ist, dass die Kunst etwas hervorbringt, was der Natur im gewöhnlichen Sinne des Wortes gleichkommt. Wo eins von beiden verlangt wird, da kann man mit Sicherheit annehmen, dass aus der Not eine Tugend gemacht wird; die Unfähigkeit, in höhere Regionen wahrer Kunst zu gelangen, wird verdeckt durch eine eigens gebildete Lehrmeinung, in der das als das höchste Ziel der Kunst bezeichnet wird, was die jeweilige sogenannte Kunstübung leistet. Von echter Kunst wird man nichts anderes verlangen dürfen, als Natur, aber freilich nicht das kümmerliche Naturbild, was uns allen zu gebote steht, sondern das entwickelte Naturbild, zu dessen Entstehung es jener Thätigkeit bedarf, die sich beim Künstler an die blossen Wahrnehmungs- und Vorstellungsvorgänge des Gesichtssinnes anschliesst. Das, wodurch sichtbare Natur zur Kunst wird, ohne dass sie doch auf-

hörte, Natur zu sein, ist die Entwickelung, die sich für ihre Sichtbarkeit in der Thätigkeit des Künstlers vollzieht. Kunst ist nicht Natur; denn sie bedeutet eine Erhebung, eine Befreiung aus den Zuständen, an die gemeiniglich das Bewusstsein einer sichtbaren Welt gebunden ist; und doch ist sie Natur: denn sie ist nichts anderes als der Vorgang, in dem die sichtbare Erscheinung der Natur gebannt und zu immer klarerer und unverhüllterer Offenbarung ihrer selbst gezwungen wird.

Es kann sehr gewagt erscheinen, die Ansprüche, deren Erfüllung von der künstlerischen Thätigkeit gefordert wird, als ungerechtfertigt abzuweisen und dafür etwas als die Aufgabe der Kunst zu bezeichnen, was vielleicht manchem gar nicht von besonderer Wichtigkeit zu sein scheinen mag. Aber wenn man sich fragt, um welches Erfolges willen eine Thätigkeit ausgeübt wird, so muss man in Rücksicht ziehen, welcherlei Erfolge nicht ausschliesslich dieser Thätigkeit angehören, was hingegen ganz allein durch dieselbe erreicht werden kann. Man kann, wenn auch in etwas unbestimmter Weise, fast alle die Forderungen, die an jede Kunstübung gestellt zu werden pflegen, unter zwei Rubriken bringen: man fordert Empfindungswerte von der Kunst und Bedeutungswerte. Nun kann nicht geleugnet werden, dass durch die Kunst Empfindungswerte sowohl als Bedeutungswerte eigentümlicher Art geschaffen werden. Aber wenn die Kunst auch unser Empfinden in besonderer Weise anregen, unser Denken in besonderer Weise zu beschäftigen vermag, so lernen

wir doch Empfinden und Denken nicht erst durch die Kunst kennen; vielmehr giebt es auf dem weiten Gebiete des Vorhandenen nichts, was nicht als ein Empfindungswert oder als ein Bedeutungswert sich geltend machen könnte. Verwerten wir also die Erzeugnisse künstlerischer Thätigkeit für unser Empfinden oder unser Denken, so thun wir etwas, was wir, wie mit allem und jedem, so auch schon mit den blossen Wahrnehmungen und Vorstellungen des Gesichtssinnes thun können; es bedarf dazu nicht so komplizierter Thätigkeiten, wie diejenigen sind, aus denen künstlerische Leistungen hervorgehen. Wohl aber bedarf es dieser Thätigkeiten, wenn es sich um Herstellung des reinen Ausdrucks der Sichtbarkeit einer Erscheinung handelt. Dass dieser Ausdruck keiner geistigen Thätigkeit verdankt werden kann, der wir im Interesse des Empfindens und Denkens die sichtbare Natur unterwerfen, ist selbstverständlich; denn Empfinden und Denken vernichtet, wie wir gesehen haben, die Sichtbarkeit der Erscheinung und setzt eine andere Form des Seins an ihre Stelle. In der blossen Wahrnehmung und Vorstellung des Gesichtssinns liegt aber noch keinerlei Mittel, um etwas zu gewinnen, was die Sichtbarkeit eines Dinges im selbständigen Ausdruck darstellte. Und zwar ist es zweierlei, was uns hindert, die Sichtbarkeit der Dinge selbständig zu erfassen, solange sie uns nur in unseren Wahrnehmungen und Vorstellungen nahe tritt. Einmal stellen sich die sichtbaren Dinge, die sich unserem Auge zeigen, die Gesichtsvorstellungen, die in unserem Inneren

erscheinen, nicht so dar, als ob sie rein um ihrer Sichtbarkeit willen vorhanden wären. Das Auge kann nichts thun, als uns Gegenstände zeigen, in denen die Sichtbarkeit doch nur eine Seite ihrer komplizierten sinnlichen Beschaffenheit ist, und die zugleich ein mannigfaltiges Interesse, sei es unseres Fühlens und Wollens, sei es unseres Wissens und Erkennens, in Anspruch nehmen. Und die Bilder, die Erinnerung und Einbildungskraft uns vorführen, gehören ebensowenig dem reinen Element der Sichtbarkeit an; sie stehen mitten in dem wechselvollen Spiel all der unzähligen Elemente unseres geistigen Lebens, die, in geheimnisvollem Zusammenhang unter einander verbunden, sich gegenseitig an die Oberfläche des Bewusstseins rufen. Es ist, als ob die Sichtbarkeit der Dinge, solange sie sich zu keiner höheren Daseinsform entwickelt, als ihr in den Wahrnehmungen des Auges, in den inneren Gebilden unserer Vorstellungskraft zukommt, nicht die Macht besässe, sich so sehr des menschlichen Bewusstseins zu bemächtigen, dass sie nicht in jedem Augenblicke verdrängt werden könnte und irgend einem anderweitigen sinnlich-geistigen Vorgang den Platz räumen müsste. So werden wir durch die Erlebnisse des Gesichtssinnes zunächst nicht in ein ausschliessliches Reich der Sichtbarkeit eingeführt, vielmehr müssen wir den Anteil an der Sichtbarkeit der Dinge teilen mit allen den Ansprüchen, deren Befriedigung nun einmal die Vielseitigkeit und Versatilität der menschlichen Natur fordert. Und dann: auch wenn es uns vorübergehend gelingt, das Interesse des Sehens,

des Sichtbar-Vorstellens zur ausschliesslichen Herrschaft in uns zu bringen, die sichtbare Erscheinung der Dinge gleichsam loszulösen von allem, was die Dinge sonst sind und bedeuten, sie als etwas uns zum Bewusstsein zu bringen, dem ein selbständiges Dasein zukäme, so gelangen wir dadurch, wie schon oben bemerkt, nur in einen traumhaften Zustand; dadurch, dass sich uns gleichsam die ganze Substanz des realen Daseins auf den flüchtigen Stoff der Wahrnehmungen und Vorstellungen eines einzelnen Sinnes reduziert, verlieren wir den Boden der realen Welt unter den Füssen; dadurch, dass wir selbst an einer Wirklichkeitsgestaltung mit keinem grösseren Teil unseres Organismus beteiligt sind, als erforderlich ist, um jene Wahrnehmungen und Vorstellungen entstehen zu lassen, kommen wir uns in unserem eigenen Dasein herabgesetzt und gleichsam darauf beschränkt vor, der Schauplatz zu sein, auf dem gespensterhafte Bilder sichtbarer Dinge entstehen und vergehen, in bunter wechselvoller Menge ihr phantastisch-willkürliches Spiel treiben.

Die Thatsache, dass der Künstler zu einer mechanischen Thätigkeit greift, sich der mühevollen Bearbeitung eines Stoffes unterzieht, um ein Sichtbares herzustellen, lässt sich nur erklären, wenn man eben bedenkt, wie unselbständig und befangen die Sichtbarkeit der Natur bleibt, solange sie sich nur in Wahrnehmungen oder in einem inneren Vorstellungsverlauf darstellt. Zunächst kann sich nur in der Thätigkeit das Interesse an der Sichtbarkeit eines Dinges so isolieren, dass die Vorstellung eines

Gegenstandes, an dem die Sichtbarkeit erscheint, gänzlich schwindet und diese letztere zu einer selbständigen Form des Seins wird. Der Künstler wird an sich die Erfahrung machen. Je mehr und mehr er sich nicht mehr bloss mit dem Auge oder mit der Einbildungskraft, sondern mit seiner ganzen Person, mit der Empfindungsfähigkeit seines ganzen Körpers, mit der Thätigkeit seiner Hände in den Vorgang verstrickt fühlt, der mit der Wahrnehmung des Gesichtssinnes beginnt und mit der äusserlich sichtbaren Darstellung endet, desto mehr scheidet er aus allen den Beziehungen zu den Dingen aus, die vorher Macht über ihn hatten. Erst dadurch, dass er nicht mehr bloss als wahrnehmendes, vorstellendes, sondern als thätiges, äusserlich thätiges Wesen an der Sichtbarkeit der Dinge beteiligt ist, wird ihm diese voll gegenwärtig, und je mehr sie ihn mit ihrer lebendigen Gegenwart erfüllt, desto mehr wird alles von ihm hinwegtreten, was sich sonst bei der Betrachtung der Dinge in den Vordergrund seines Bewusstseins drängte und die Sichtbarkeit verdunkelte. Nur in seiner Thätigkeit wird der Künstler das Bewusstsein gewinnen, dass ihm eine Seite der Welt anvertraut ist, damit er sie zum selbständigen und gestalteten Dasein bringe. Und ferner wird es auch nur vermittelst der künstlerischen Thätigkeit gelingen, jener Flucht der Vorstellungen, der wir anheimgegeben sind, solange wir uns nur sehend oder Sehbares in unserem Inneren reproduzierend verhalten, Einhalt zu gebieten und uns der einzelnen Erscheinung in einem

klaren und bestimmten Erzeugnis zu bemächtigen. Es kann wie ein Verzicht, wie eine Beschränkung erscheinen, wenn wir den Künstler mit einem Einzelnen, Begrenzten beschäftigt sehen, wo wir nur die Augen aufzuschlagen, nur unseren Vorstellungen den Lauf zu lassen brauchen, um mühelos ein ungeheures Reich der Sichtbarkeit zu gewinnen. Aber wenn wir es uns nahe bringen können, dass die Sichtbarkeit der Dinge, solange sie nichts weiter ist, als äussere Wahrnehmung oder Vorstellung unseres inneren Sinnes, jedem Eingehen in eine selbständige Gestaltung, in der sie uns angehören könnte, widerstrebt, dass sie die Thätigkeit des Künstlers fordert, um sich aus der Verworrenheit und Flüchtigkeit ihres Daseins herauszuarbeiten, dass diese Thätigkeit nur im einzelnen möglich ist, so werden wir in jener anscheinenden Beschränkung vielmehr eine Befreiung erkennen. Was die Sichtbarkeit der Dinge nicht sein kann, solange sie noch der Natur anhaftet, solange sie nur an etwas erscheint, was sich uns gerade dadurch als Natur zeigt, dass es ein Gegenstand der mannigfaltigsten sinnlichen Wahrnehmung ist, solange sie verflochten bleibt in das Gewirre der unaufhörlich wechselnden sinnlich-geistigen Vorgänge, in denen sich uns das Vorhandene darstellt, das wird sie durch die Thätigkeit des Künstlers. Nur in dieser Thätigkeit ringt sich das, was an einem sichtbaren Dinge dessen Sichtbarkeit ist, von dem Dinge los und tritt nun als freies selbständiges Gebilde auf. Damit dies aber möglich sei, bedarf es eines Stoffes, der selbst

wiederum sichtbar ist, und durch dessen Bearbeitung es möglich wird, jene Sichtbarkeitsgebilde thatsächlich herzustellen.

Wenn wir den Künstler einesteils mit der Natur, anderenteils mit einem Material beschäftigt sehen, um ein Drittes hervorzubringen, was weder Natur im gewöhnlichen Sinne, noch blosses Material ist, so ist der Sinn seines Thuns ein doppelter. Auf der einen Seite wird die Natur insofern ihres Wesens entkleidet, als in dem entstehenden Dritten von alledem, was wir an der Natur wahrnehmen und was uns dieselbe zur Natur macht, nichts anderes mehr vorhanden ist, als das, was dem Auffassungsgebiete des Gesichtssinnes angehört; auf der anderen Seite wird das Material dadurch zu einem geläufigen Ausdrucksmittel der Sichtbarkeit gemacht, dass in seiner Verwendung und Bearbeitung alle seine stofflichen Eigenschaften nur insoweit Berücksichtigung finden, als sich an ihnen die Veränderung, Gestaltung, allmähliche Entwickelung eines Gesichtsbildes vollziehen lässt. Die Natur erfährt in diesem Vorgange eine Umwandlung, insofern mehr und mehr alles aus ihr verschwindet, was in ihrer gegenständlichen Erscheinung auf einem Zusammentreffen wechselnder und in beständiger Veränderung befindlicher Eindrücke verschiedenster Art beruht; der Stoff wird gleichsam zur Verleugnung seiner selbst gezwungen, insofern er nur dem Zwecke dienstbar gemacht wird, ein so stoffloses Gebilde wie die dem Gesichtssinn sich darstellende Gestalt der Dinge an sich zum Ausdruck zu bringen. Das, was an der

Natur erreicht werden muss, um sie zum künstlerischen Bild zu machen, kann nur vermittelst der Thätigkeit am Stoffe erreicht werden; das, was am Stoffe geschehen muss, um aus ihm ein Kunstwerk zu machen, kann nur durch die Natur erreicht werden, zu deren Ausdruck der Stoff fügsam gemacht wird. Nur dadurch, dass in der künstlerischen Thätigkeit beides einer von einem bestimmten Streben beherrschten formenden Behandlung unterliegt, kann jene Welt der Kunst entstehen, in der sich die Sichtbarkeit der Dinge in der Gestalt reiner Formgebilde verwirklicht.

Und hier gelangen wir zu einem von der gewöhnlichen Auffassung abweichenden Begriff der künstlerischen Form. Wenn man von künstlerischer Form spricht, so pflegt man davon auszugehen, dass die sichtbare Natur, die man als Grundlage aller künstlerischen Thätigkeit betrachtet, ihrer sichtbaren Form nach bestimmt sei, dass aber der Künstler den Beruf habe, die natürlich gegebene Form nach bestimmten Gesichtspunkten zu einer anderen, der natürlichen mit selbständigem Recht gegenüberstehenden Form umzubilden. Offenbar kann man in gewissem Sinne schon da, wo die Sichtbarkeit noch auf die Vorgänge in den Organen der Wahrnehmung und Vorstellung beschränkt ist, von einer sichtbaren Form reden; denn sonst könnte uns überhaupt nichts als sichtbar erscheinen. Aber wir haben gesehen, dass diese sichtbare Form befangen ist in der Verworrenheit, die eben in jenen unentwickelten Gebieten des Bewusstseins herrscht, dass

sie unbestimmt ist, insofern das Bewusstsein, solange es an blosse Wahrnehmungen und Vorstellungen gebunden ist, über keinerlei Mittel verfügt, durch welche jene Form zu bestimmen wäre. Der künstlerische Vorgang stellt, wie es jeder geistige Vorgang thut oder wenigstens thun sollte, einen Fortschritt dar von der Verworrenheit zur Klarheit, von der Unbestimmtheit des innerlichen Vorganges zu der Bestimmtheit des äusseren Ausdrucks. Wenn es nur durch die künstlerische Thätigkeit möglich ist, die Form, in der uns die sichtbare Natur erscheint, aus der Verworrenheit zu reissen und zum klaren Ausdruck zu gestalten, so folgt daraus, dass die Form, die aus der künstlerischen Thätigkeit hervorgehen soll, die künstlerische Form, nicht auf einer Entfernung von der Natur beruhen darf, sondern auf möglichster Annäherung an die Natur beruhen muss. Die Einsicht, dass dem menschlichen Geist das reine und klare Gebiet der sichtbaren Form der Dinge verschlossen bleibt, solange sich seine Auffassung des Sichtbaren nur in unmittelbaren oder reproduzierten und assoziierten Wahrnehmungen vollzieht, führt zu der anderen Einsicht, dass es der künstlerischen Thätigkeit bedarf, um der sichtbaren Form der Natur nur überhaupt nahe kommen zu können. Nicht anders ist es ja auf anderen Gebieten geistigen Erfassens und Erkennens. Nur dem zum äusseren Ausdruck, zur Form entwickelten geistigen Vorgang ist es gegeben, das innerste Wesen der Natur zu ergreifen. Künstlerische Form und natürliche Form stehen sich also

in keinem anderen Sinne gegenüber, als in dem, dass erst in der künstlerischen Form die natürliche Form erkannt zu werden vermag.

Als gesund und echt wird sich nun die künstlerische Thätigkeit nur dann erweisen, wenn sich alle Handlungen, die der Künstler vornimmt, zurückführen lassen auf den einen Ursprung, die Wahrnehmung durch den Gesichtssinn, wenn der gesamte künstlerische Vorgang nichts anderes ist, als ein nicht mehr bloss durch die Augen, sondern durch den ganzen handelnden Menschen vollzogenes Sehen. Und es ist klar, dass die Gebilde, die sich so aus dem thätig gewordenen Sehvorgang entwickeln, so unendlich verschieden sie sich darstellen mögen, bestimmten gleichmässigen Forderungen genügen müssen, welche das Bewusstsein an die Sichtbarkeit stellt. Es kann sich nicht darum handeln, der künstlerischen Thätigkeit von vornherein Gesetze vorzuschreiben, die von ihr befolgt werden müssten, sofern sie den Anspruch erheben wolle, wirkliche und nicht nur scheinbare Kunstwerke hervorzubringen. Aber wo immer die künstlerische Thätigkeit sich treu bleibt, da wird sie nicht eher ruhen können, als bis ihre Gebilde in eine Form eingegangen sind, die thatsächlich eine gesetzmässige ist. Und da diese Gebilde nur um ihrer Sichtbarkeit willen hervorgebracht werden, so kann sich auch jene Gesetzmässigkeit nur in denjenigen ihrer Eigenschaften offenbaren, durch die sie sich dem Gesichtssinn darstellen. Alle Forderungen, die von anderen Standpunkten aus, mögen dieselben sein, welche sie

wollen, an seine Thätigkeit gestellt werden, muss der Künstler rücksichtslos zurückweisen, sofern sie ihn in seinem eigensten Streben hemmen und beeinträchtigen. Man mag es als eine Beschränkung auffassen, wenn der Kunst nur jene eine Aufgabe zugewiesen und sie eines Abfalls von sich selbst beschuldigt wird, sofern sie sich Forderungen und Gesetzen unterwirft, die im Interesse der Erfüllung anderer Aufgaben formuliert werden; wahrhaft beschränkt ist die künstlerische Thätigkeit doch nur durch alle die ihrem Wesen fremden Ansprüche, denen sie sich ausgesetzt sieht. Und was geschieht? Die geringe, schwache künstlerische Anlage wird verwirrt, geschädigt, vernichtet, oder sie macht sich den herrschenden Irrtum über das Wesen der Kunst zu Nutze, um die thatsächliche Schwäche durch einen falschen Schein von Grösse zu verdecken; das kräftige, unmittelbare Talent hingegen wird jeden Zwang durchbrechen und seine selbständigen Thaten an die Stelle fremder Forderungen setzen.

Nur wenn wir uns von der Voreingenommenheit freimachen, als ob die Kunst der Erfüllung von Aufgaben zu dienen habe, die anderen Gebieten des Lebens entnommen sind, werden wir ihrem inneren Leben zu folgen vermögen; erst dann wird sie uns aus allen Beschränkungen gleichsam in die Freiheit der Natur entlassen scheinen. Nicht als ein notwendiges Glied in einem ihr fremden Zusammenhange vielfacher Lebenszwecke werden wir sie mehr betrachten, sondern wie eine Erscheinung, die überall hervortreten muss, wo menschliche Zustände sich

entwickeln. Und für die Notwendigkeit dieses Auftretens werden wir keinen anderen Grund beibringen, als den, dass es immer Menschen geben wird, die in der Wahrnehmung durch das Auge, die ihnen mit einem Schlag die sichtbare Welt zu enthüllen scheint, doch nur einen Hinweis, einen Zugang erblicken, zu einem Reiche der Sichtbarkeit, in welches nicht mehr das Auge, sondern nur die Sichtbares gestaltende Thätigkeit vordringen kann. Wir mögen unseren Blick wenden, wohin wir wollen, auf die ursprünglichsten Zustände menschlich-gesellschaftlichen Daseins, in die dunkelsten Zeiten der Geschichte, nach den entlegensten Kulturgebieten, überall werden wir künstlerisches Bemühen erwachen und erblühen sehen; bald nur kümmerlich und bescheiden sich hervorwagend, bald gesund und kräftig sich entfaltend, bald wuchernd und verwildernd. Und wenn oft lange Zeit hindurch der unzulänglichen Begabung nur die äusseren Gebiete jenes Reiches des sichtbaren Seins zugänglich bleiben; so staunen wir mit Recht, wenn wir bei einzelnen Völkern und während eng begrenzter Zeiträume wahrnehmen, dass sich plötzlich jenes Reich vor der ungewöhnlichen Kraft bis in seine innersten Räume aufthut und uns einen herrlichen Reichtum vollendeter Gebilde offenbart.

Das unendlich verschiedene Mass an jeweilig vorhandener künstlerischer Kraft ist es auch allein, welches den Gang der Kunst bestimmt. Wohl bilden sich unter all den Erzeugnissen, die bei aller Verschiedenheit ihrer Erscheinung und ihres Ent-

wickelungsgrades doch einem gleichartigen Bedürfnis und einer gleichartigen Begabung entspringen, über zeitliche Abstände und räumliche Trennungen hinweg mancherlei Abhängigkeitsverhältnisse. Durch die thatsächlichen Anregungen, die das Spätere von dem Früheren empfängt, verbunden mit dem Neuen, was das Spätere vor dem Früheren voraus hat, wird die Annahme begünstigt, dass die künstlerische Leistungsfähigkeit der Menschen sich in einem grossen Entwickelungsgange von dem Niederen zum Höheren, von dem Unvollkommenen zum Vollkommneren bewege. Und doch ist die Macht, die der geschichtliche Zusammenhang auf das künstlerische Thun ausübt, unendlich geringfügig im Vergleich zu der Macht, die die Natur über dasselbe ausübt, indem sie den Menschen mit mehr oder weniger gestaltender Begabung ausstattet. Wir können den Künstler auf die Höhe einer Jahrhunderte, Jahrtausende langen Entwickelung stellen, er wird dadurch nicht den geringsten Zuwachs an jener Kraft erhalten, durch die allein irgend eine künstlerische Aufgabe gelöst werden kann. Mit dieser Kraft steht der Künstler, welchem Volke, welcher Zeit er angehören mag, der Natur doch immer wieder unmittelbar gegenüber, und hat sich zu bethätigen, als ob er der erste und auch der letzte wäre, der der Natur das Geheimnis ihrer sichtbaren Erscheinung abverlangte.

Und damit hängt es endlich auch zusammen, dass die künstlerische Arbeit immer eine fragmentarische bleiben muss. Sie stellt sich dar als ein

immer und überall sich wiederholender, zu den verschiedensten Graden des Gelingens führender Versuch, in das Gebiet des sichtbaren Seins vorzudringen und es in gestalteter Form dem Bewusstsein anzueignen. Es kann aber nur zu Missverständnissen führen, wenn man in ihr eine fortschreitende Bewegung nach einem Ziele sucht, zu dessen Erreichung alle künstlerischen Leistungen nur als Vorstufen zu betrachten seien. Die Aufgabe der Kunst, wenn man von einer solchen reden will, bleibt immer dieselbe, im ganzen ungelöste und unlösbare, und muss immer dieselbe bleiben, solange es Menschen giebt.

Aus der Bedeutung, die der künstlerischen Thätigkeit den obigen Ausführungen nach zukommt, ergeben sich nun auch mancherlei Folgerungen für die Art und Weise, in der ein jener Bedeutung entsprechendes Verhältnis zu vorhandenen Kunstwerken gewonnen werden kann. Wenn sich der künstlerische Vorgang so von allen übrigen Thätigkeiten des Menschen ablösen könnte, dass er ganz ausschliesslich zum Ausdruck seiner selbst würde, so könnte ein Verkennen oder ein Missverstehen desselben nicht stattfinden. Dem ist aber zweierlei hinderlich. Einmal unterliegt die Kunstübung dem Schicksal alles Menschlichen: neben ihrer reinen Erscheinung tritt sie in allerhand Trübungen und Verfälschungen auf. Es ist so leicht, sich ihr äusseres Gebaren anzueignen; ist aber das künstlerische Thun nicht beherrscht und durchdrungen von jenem ausschliesslichen Streben nach thätig-

gestaltender Entwickelung der Gesichtsvorstellungen, so ist es eben nur ein scheinbares, äusserliches, und wird den allerverschiedensten Liebhabereien, Interessen, Absichten dienstbar. Und dann, selbst wo die künstlerische Leistung rein und unverfälscht auftritt, da bleibt es doch immer unmöglich, zu verhindern, dass sie den Menschen um anderer Interessen willen wichtig erscheine, als um des einzigen, welches für ihre Hervorbringung massgebend war. Denn das, was der Künstler thut, vollzieht sich nicht ausserhalb der Wirklichkeit, sondern als eine Modifikation dieser Wirklichkeit. Der Künstler sucht dieser Wirklichkeit denjenigen Ausdruck zu geben, der seinem Streben nach Klarheit und Verständnis entspricht; aber wer dem Sinn dieses Ausdrucks kein Verständnis entgegenbringt, der wird an dem wesentlichen Inhalt des Kunstwerkes teilnahmlos vorübergehen und in ihm nur das wiederfinden, was ihn auch sonst an der Wirklichkeit Anteil nehmen lässt. Und überdies ist es ja nur natürlich, dass jedem die Kunst um derjenigen Eigenschaften willen vorhanden zu sein scheint, die seiner Empfänglichkeit, seinem Verständnis zugänglich sind. Denn es ist leichter, eine Leistung an dem eigenen geistigen Zustand zu messen, als sich dem Zustande, in dem man zu verweilen gewohnt war, entreissen und in Gebiete emporführen zu lassen, zu denen man aus eigener Kraft nicht gelangen konnte.

Es ist hier nicht der Ort, im einzelnen auszuführen, wie infolge dieser Umstände auf dem Ge-

biete des Kunstverständnisses die ausserordentlichste Verwirrung entstanden ist. Im allgemeinen ist es einesteils das Empfindungsleben, anderenteils die denkende und auf ein Wissen abzielende Thätigkeit des Geistes, zu denen man vorhandene Kunstwerke in Beziehung setzt, um sie sich anzueignen. Wenn in den breiten Bildungsschichten diese Versuche, künstlerische Leistungen sich nahe zu bringen, in anspruchsloser Vermischung erscheinen, so treten sie in den Kreisen derer, die, über so naive Standpunkte erhaben, bis in das innerste Geheimnis der Kunst vorgedrungen zu sein glauben, getrennt auf und kleiden sich in das vornehme Gewand philosophischer Prinzipien und wissenschaftlicher Methoden. Im Grunde aber kommt man auch hier über ein teils sentimentales, teils gelehrtes Verhältnis zur Kunst nicht hinaus. Je grösser aber die Macht ist, die thatsächlich durch diese scheinbaren Arten des Kunstverständnisses über den geistigen Zustand der Menschen ausgeübt wird, desto entschiedener muss man auf den Irrtum hinweisen, der in der Meinung liegt, das, was auf künstlerischem Wege entstanden sei, könne in anderer als künstlerischer Weise begriffen werden. In dem Umstande, dass der Künstler seine Aufgabe nicht erfüllen kann, ohne Werke hervorzubringen, die, wie alles Vorhandene, zu Empfindungswerten und zu Gegenständen des Interesses für den denkenden Geist werden können, liegt keinerlei Grund dafür, dass man diese Werke ihrem Wesen nach verstanden habe, wenn man ihnen nach diesen Seiten hin gerecht geworden sei. Wohl aber

liegt in dem Umstande, dass der Künstler in seiner Leistung ein ganz anderes Interesse an der Welt bethätigt, als das des Empfindens und des Denkens, ein sehr entscheidender Grund dafür, dass es weder dem Empfinden noch dem Denken jemals gelingen kann, den künstlerischen Schatz zu heben, der in dem Kunstwerk verborgen ist. Ja derjenige, der den Kunstwerken gegenüber sich von dem Interesse des Empfindens und Denkens nicht frei zu machen versteht, der ist noch nicht einmal an den Punkt gelangt, von dem der Künstler seinen Ausgang nimmt, und er kann keinen Zugang zu der eigentlichen Welt gewinnen, von der das künstlerische Bewusstsein erfüllt ist.

Wird aber der Kunst gegenüber alles verworfen, was einem anderen Interesse als dem des Sehens entspringt, so scheint thatsächlich kein anderes Organ des Kunstverständnisses übrig zu bleiben, als das sehende Auge. Und es fehlt ja auch nicht an solchen, die immer und immer wieder darauf zurückkommen, man dürfe in der Kunst nichts anderes suchen, als was die Natur dem Auge offenbare. Sie haben das Verdienst, die Schatten zu zerstreuen, durch die alle jene sentimentalen, gelehrten, philosophischen Bemühungen das reine Bild der Kunst verdunkeln. Während aber die sichtbare Natur ihr Dasein dem sehenden Auge verdankt, verdankt die Kunst ihr Dasein eben nicht mehr nur dem Auge, und darum ist es auch mit dem blossen Sehen der Kunst gegenüber nicht gethan. Wenn jenen zufolge alles Urteil über Kunst-

werke, alles Verständnis derselben auf einem Vergleich zwischen dem beruht, was man in dem Kunstwerke, und dem, was man in der Natur sieht, und wenn dem Kunstwerk ein um so höherer Rang angewiesen wird, je grösser seine Übereinstimmung mit dem Naturbilde ist; so steht dem entgegen, dass der Künstler, indem er sich sehend der Natur entgegenstellt, nur am Anfang einer Thätigkeit steht, aus der etwas hervorgeht, was das Auge, solange es auf sich selbst angewiesen bleibt, an der Natur nicht leisten kann, und dass daher ein Vergleich zwischen Natur und Kunst immer weniger möglich ist, je weiter der künstlerische Prozess fortschreitet und sich entwickelt.

Nur dadurch, dass man den Thätigkeitsvorgang erlebt, in dem sich Natur zum Kunstgebilde gestaltet, vermag man dem Künstler auf sein eigenes Gebiet zu folgen, ihn in seiner eigenen Sprache zu verstehen. Was nützt alles Sehen, wenn man sich nicht, unbefriedigt von allem Sehen, ergriffen fühlt von jenem Drange, das Sehen zur Thätigkeit zu entwickeln und in immer sich steigerndem Ausdruck Natur als ein Sichtbares sich anzueignen? Dann aber ist es doch der Künstler allein, der den Künstler begreifen kann; dann sprechen die Künstler eine Sprache, die niemand verstehen kann ausser ihnen, weil nur sie die Fähigkeit besitzen, sie zu sprechen! Dann ist die Kunst, an der mehr als an etwas anderem alle Menschen ihr Recht geltend machen, eine Geheimschrift, zu der nur wenige den Schlüssel haben, während die anderen sich mehr

oder weniger kindlich an ihr vergnügen, ohne den wahren Sinn zu ahnen, der in ihr verborgen liegt! Und freilich muss man von vornherein darauf verzichten, dass Kunst etwas Allgemeinverständliches sein könne. Dieses Gebiet menschlicher Leistungen, welches so offen vor aller Blicken zu liegen scheint, ist thatsächlich einem grossen Teil der Menschen vollständig verschlossen. Denn wo sich in der Zusammensetzung der individuellen Natur das Bedürfnis nicht vorfindet, das Wirklichkeitsbewusstsein, sofern es auf den Wahrnehmungen des Gesichtssinnes beruht, zu höheren Formen zu entwickeln, da fehlt jede Möglichkeit, der künstlerischen Thätigkeit auf ihren Wegen zu folgen. Und wo die Natur versagt, da kann kein Bemühen, keine Belehrung helfen. Ja wo es zu einem Gegenstand der Bemühung, der Belehrung gemacht wird, den Einzelnen in eine Beziehung zur Kunst zu setzen, während die natürliche Bedingung zur Entstehung eines solchen Verhältnisses nicht gegeben ist, da gewinnen begreiflicherweise alle die Versuche Spielraum, der Kunst von Standpunkten aus gerecht zu werden, um die es dem Künstler gar nicht zu thun ist.

Ist aber jedes Verständnis der künstlerischen Thätigkeit von vornherein vielen verschlossen, so ist das höchste erschöpfende Verständnis eines Kunstwerkes dem vorbehalten, der das Kunstwerk hervorbringt. Der Künstler so gut wie jeder, in dem sich das geistige Leben nach einer bestimmten Richtung hin über das gewöhnliche Mass entwickelt zeigt, eilt

den anderen voraus und wird somit immer nur allein da anlangen können, bis wohin es ihm überhaupt zu kommen vergönnt ist. Welcher Künstler, auch wenn er Teilnahme, Beifall, Bewunderung findet, hat das Bewusstsein, ganz verstanden zu werden? Bleibt nicht das, was er da erreicht hat, wo seine Fähigkeiten sich zur höchsten Thätigkeit entwickelten, sein ausschliessliches Geheimnis? Fühlt er nicht, dass er da, alle anderen Menschen gleichsam im Dunkel hinter sich lassend, zu einer Höhe künstlerischer Erkenntnis emporgestiegen ist, deren eben nur er in seiner Thätigkeit teilhaftig werden kann? Alles Verständnis, was ihm zu teil wird, kann immer nur darauf beruhen, dass andere sich einigermassen in die besondere Entwickelung seines Bewusstseins einzuleben vermögen, die sich in seiner Thätigkeit vollzieht. Es wird immer nur ein annäherndes bleiben, weil jener Entwickelungsprozess selbst sich eben nur durch das eine Individuum bis zu der erreichten Höhe vollziehen konnte.

Sind es nun die Künstler, die vor allen anderen dieses annähernden Verständnisses für die künstlerischen Leistungen anderer fähig sind, weil sie wenigstens aus eigenem Erlebnis den bildnerischen Vorgang kennen, in dem das Streben nach Entwickelung des Bewusstseins von einer sichtbaren Welt Befriedigung sucht, so ist doch jene natürliche Anlage, die in ihrer Steigerung sich als künstlerische Thätigkeit darstellt, schon in geringerem Grade bei vielen vorhanden, und diese sind es, die in sich selbst den natürlichen und unmittelbaren Zugang zu

der Welt der Kunst finden. Was bei dem Künstler als entwickelte Fähigkeit auftritt, das zeigt sich hier als ein Bedürfnis, dem doch aus eigener Kraft nicht genügt werden kann. Während so viele gar nicht ahnen, dass es auf dem Gebiete des Gesichtssinnes mehr giebt, als das blosse Sehen und gesehenes Vorstellen zu bestimmten, dem Gebiete des Gesichtssinnes nicht mehr angehörigen Zwecken, gewinnt hier die blosse Thatsache, dass das Bewusstsein eines sichtbaren Seins gegeben ist, einen besonderen selbständigen Wert. Mit dem vorherrschenden Interesse, welches der Sichtbarkeit als solcher gewidmet wird, verbindet sich die Einsicht in den unentwickelten, verworrenen Zustand, der dieser Sichtbarkeit anhaftet, verbindet sich das Bedürfnis, die Wahrnehmungen des Auges für das Auge in einer Gestaltung sich verwirklichen zu sehen. Nur wer von Natur so geartet ist, vermag das innerlich mit zu erleben, um was der Künstler unablässig bemüht ist. Er wird sich den Werken der Kunst gegenüber nicht mehr bloss sehend verhalten, in dem Sinne, wie man sich sichtbaren Dingen gegenüber überhaupt sehend verhält, vielmehr wird er sich ergriffen fühlen von der Vorstellung der Thätigkeit, aus der jene Werke hervorgegangen sind. Indem er sich diese Thätigkeit zu vergegenwärtigen, ihr zu folgen sucht, wird er unwillkürlich hinweggeführt aus allen den Gebieten des Fühlens und Denkens, in denen er sonst der Wirklichkeit gegenüber verharrt, mehr und mehr löst sich die Verwirrung, in der für sein Bewusstsein die Sichtbarkeit

der Dinge verstrickt war; er sieht sich thatsächlich in die reine Welt der Kunst erhoben, in der sich die Erscheinungen der Dinge seinem verstehenden Auge zur Bestimmtheit, zur Ordnung, zur Gesetzmässigkeit gezwungen darbieten. Hier, aber auch nur hier, wird die Kunst zur Offenbarung; sie zeigt das wirklich gethan, wohin das Bedürfnis des Geistes drängt, in ihr findet eine immer lebendige Frage, die von dem Gesichtssinn an die sichtbare Welt gestellt wird, immer erneute Beantwortung.

Auf Grund einer solchen Beziehung zur Kunst wird es möglich, auf dem weiten Gebiete der Produktion, auf dem, wie auf allen Gebieten menschlichen Strebens, neben der Stärke die Schwäche, neben dem Gelingen die Verirrung, neben dem Ernst der Trug liegt, diejenige Orientierung zu gewinnen, die dem Wesen der Kunst entspricht. Unter welchem noch so fremdartigen Gewand, in welchen noch so seltsamen Verbindungen irgend ein echtes Zeugnis künstlerischen Strebens den verwandten Geist trifft, da erfolgt ein unmittelbares Erkennen. Alle die tausendfältigen Verschiedenheiten, die Zeit und Ort der Entstehung, Zugehörigkeit zu den mannigfaltigsten Stoffgebieten mit sich bringen, versinken, und wir fühlen uns dem, was uns aus zeitlicher und räumlicher Ferne zukommt, nicht fremder, als dem, was wir neben uns entstehen sehen. Durch alle zeitlichen und räumlichen Bedingungen hindurch sehen wir den Künstler im Grunde doch immer der Natur unmittelbar gegenüberstehen, und wie wir

die Natur als ein beständig Gegenwärtiges aufzufassen gewohnt sind, so blicken wir in das ganze Reich der Kunst mit keinem anderen Interesse, als dass sich uns in ihm in unvergänglicher Gegenwart ein entwickeltes und erhöhtes Bewusstsein der sichtbaren Welt offenbart.

Nur so auch kann bei dem Einzelnen von einer künstlerischen Kultur die Rede sein. Denn diese besteht nicht darin, dass wir uns gewöhnen, unter den Dingen, mit denen wir unser Dasein ausstatten, dem äusserlichen Schein der Kunst einen hinreichenden Platz einzuräumen; sie besteht vielmehr darin, dass wir an der künstlerischen Produktion den dunklen und verworrenen Drang der eigenen Natur zum klaren Schauen entwickeln und uns in das besondere Weltbewusstsein hineinleben, welches in den Werken der Künstler zum Dasein gelangt. Haben wir einmal das eigene künstlerische Bedürfnis an der Betrachtung vergangener, an dem Miterleben gegenwärtiger Kunstthätigkeit entzündet, so fühlen wir unser geistiges Leben von dem Zuge einer neuen Entwickelung ergriffen. Wir stellen uns mit dem Künstler der Natur unmittelbar gegenüber und lassen uns leiten von der Kraft, die den sichtbaren Stoff der Erscheinungen, der auch vor unserem Bewusstsein sich darstellt, zu zusammenhängenden und im höchsten Grade wahrhaftigen Bestandteilen des sichtbar Seienden verarbeitet; und wenn wir von dem Streben, uns immer mehr und mehr in den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Kunst hineinzuleben, eine Erhebung erwarten, so

kann es keine andere sein, als die Erhebung aus dem Zustande geistiger Unsicherheit und Verworrenheit zu der Höhe geistiger Klarheit und Beherrschung des Seienden, die das Ziel jedes ernsthaften Strebens sein muss.

VII.

Es erübrigt, hier noch einige Bemerkungen anzufügen einesteils über das Verhältnis, in welchem jene künstlerische Thätigkeit in dem oben entwickelten Sinne des Wortes zu der thatsächlichen Kunstübung steht, in der sich ja keineswegs immer jener Sinn lebendig erweist, anderenteils über die Bedeutung, welche die Kunst, sofern sie in jenem Sinne verstanden wird, für die geistige Verfassung des Menschen gewinnt. Indessen muss hier zuvörderst einem Missverständnis begegnet werden.

Auf Grund der obigen Ausführungen könnte man sich zu dem Schluss berechtigt glauben, dass jeder, sei es ausübenden, sei es betrachtenden Beschäftigung mit der Kunst, sofern ihr nicht jener ausschliessliche Sinn innewohne, die Daseinsberechtigung bestritten werden müsse. Stellt man sich nun vor, wie sich ein allenthalben erwachsendes, mit jeder Generation sich erneuerndes Bedürfnis des Bildens und Schaffens mit den verschiedensten Zwecken verbindet, nach den verschiedensten Richtungen sich auslebt; wie mannigfaltig und fruchtbar auf der anderen Seite die Bedeutung ist, welche die

Beschäftigung mit der Kunst für die Menschen gewinnt, so wird man mit Recht denjenigen der Überhebung zeihen, der einer so reichen Welt des thatsächlich Vorhandenen von einem einseitig formulierten Standpunkt aus richtend und regulierend gegenübertritt. Hier soll nun ausdrücklich betont werden, dass ein so anmassliches Gebaren den vorliegenden theoretischen Überlegungen ganz fern liegt. Der alte erbitterte Kampf, den der Thätige gegen Theorie und Kritik führt, erneuert sich ja auch nur deshalb immer wieder, weil die Einsicht der Versuchung nicht widerstehen kann, sich in eine Macht verwandeln zu wollen, der sich Leben und Thätigkeit zu unterwerfen habe. Die Einsicht macht sich damit eines groben Irrtums schuldig. Mag die Thätigkeit, die Leistung sein, welche sie wolle, des Recht zum Dasein, und zwar so zu sein wie sie ist, wohnt ihr aus Gründen inne, die gar nicht vor das Forum theoretischer Überlegung gehören. Nur im Schaffen wird das Schaffen eine ebenbürtige Macht anerkennen, die zu besiegen oder der zu unterliegen ihr bestimmt ist. Die Einsicht hat es aber immer nur wieder mit Einsicht zu thun und wird sich selbst untreu, wenn sie sich zu verwerten strebt, um praktische Herrschaft über etwas zu gewinnen, um dessen Erkenntnis es ihr ausschliesslich zu thun sein kann. Wem es ernst ist mit dem Begreifen der Erscheinungen des menschlichen Lebens, der wird so wenig auf den Gedanken kommen, Einfluss auf dieselben zu gewinnen, als es demjenigen, der die Vorgänge der Natur zu erkennen

strebt, in den Sinn kommen kann, den Lauf der Natur ändern zu wollen. Auch liegen ja alle Erfolge, die das Denken erringen kann, auf seinem eigenen Gebiet; die Bemühungen, die es macht, um eine Herrschaft auszuüben, wo ihm keine Machtbefugnis gegeben ist, bleiben im Grunde erfolglos. Vergleicht man, welche Wege die Produktion geht, und welche Wege ihr von jeher alle diejenigen vorzuschreiben unternommen haben, die über der Produktion zu stehen meinen, weil sie dieselbe zum Gegenstand ihres Nachdenkens machen, so erscheint der thatsächliche Einfluss der Theorie so ausserordentlich geringfügig, die Entwickelung der Produktion so selbständig, zumeist den Vorschriften derer, die das Ziel aller künstlerischen Thätigkeit im voraus zu kennen vorgeben, so zuwiderlaufend, dass es zu verwundern ist, wie ein so vergebliches Bemühen nicht ein für allemal aufgegeben worden ist. Hier also soll keineswegs der Anspruch formuliert werden, dass die Welt besser thäte, das bunte Kleid abzustreifen, mit dem eine von so verschiedenartigen Tendenzen bewegte Kunstübung, eine von so verschiedenartigen Bedürfnissen eingegebene Kunstbetrachtung sie schmückt. Wenn versucht worden ist, inmitten des verwirrenden Reichtums, zu dem das bildnerische Thun sich beständig entfaltet, des eigentlichen Urphänomens künstlerischer Thätigkeit habhaft zu werden, so kann daraus keine andere Konsequenz gezogen werden, als dass man zu der zweiten Einsicht fortschreitet, inwieweit alles das, was sich in das äussere Gewand

der Kunst kleidet, sich auf jenen reinen Ursprung des künstlerischen Strebens zurückführen lässt, inwieweit es hingegen in ausserkünstlerischen Bestrebungen sein zweideutiges Herkommen hat. Und andererseits kann es in betreff der vielseitigen Beziehungen, die sich zwischen den künstlerischen Leistungen und den betrachtenden Menschen herstellen, nicht der Sinn der vorausgehenden Erörterungen sein, dass es überhaupt nur eine einzige Beziehung zur Kunst geben dürfe; wohl aber wird sich an die Einsicht, auf welche Weise allein dem Kunstwerk sein eigenster Inhalt abgewonnen werden könne, die Überlegung anschliessen, welche Bedeutung dann der Entstehung und dem Vorhandensein von Kunstwerken für den Menschen beizulegen sei.

Wie auch immer die Aufgabe formuliert werden mag, die der Künstler zu erfüllen habe, so ist es doch eine Vereinigung von Anschaulichem und Nichtanschaulichem in einem gemeinsamen Ausdruck, die von ihm gefordert zu werden pflegt. So gross die Gegensätze sein mögen, durch welche die Ansichten über Kunst von den Höhen philosophischer Überlegung bis hinab in die breiten Schichten naiven Genusses getrennt sind, immer ist es ein Zweierlei, dessen Vereinigung durch den Künstler im Kunstwerk vorausgesetzt wird. Mag es mehr die denkende oder mehr die fühlende Natur des Menschen sein, in der der Ursprung für den wesentlichen Inhalt künstlerischen Schaffens gesucht wird, immer bleibt dem Künstler der unmittelbare Ausdruck versagt,

und er sieht sich darauf angewiesen, das, was als der eigentlich bedeutungsvolle Inhalt seines Thuns ausgegeben wird, mittelbar an etwas zum Ausdruck zu bringen, was sich zunächst weder der denkenden, noch der fühlenden Natur des Menschen, sondern nur seinem Sehvermögen darstellt. Infolgedessen sieht man davon ab, dass der Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes doch nichts anderes zum anschaulichen Ausdruck bringen kann als eben Anschauliches, und schreibt ihm gleichsam eine Sprache, ein Ausdrucksmittel zu, dem das eigentümliche Vermögen zustehe, Nichtanschauliches und Anschauliches in einem einheitlichen, untrennbaren Gebilde zu vereinigen. Es soll hier nicht von der Täuschung die Rede sein, die der Annahme einer solchen Möglichkeit zu grunde liegt; die Folge dieser Auffassung, in so vielen Modifikationen sie sich auch darstellen mag, ist aber immer, dass als die Aufgabe der Kunst die Verschmelzung von Sichtbarem und Nichtsichtbarem angesehen wird, und dass man den Wert der künstlerischen Leistung abhängig macht von dem Grade, in dem es gelungen sei, Form und Inhalt in eine neue Einheit zu verwandeln, die dann weder nur Form, noch nur Inhalt sein soll.

Überlegen wir, was wir im Vorhergehenden versucht haben, als innersten Sinn künstlerischer Thätigkeit darzustellen, so leuchtet ein, dass wir zu einem ganz entgegengesetzten Ergebnis kommen müssen. Das Streben des Künstlers geht nicht auf einen Ausdruck, in dem verschiedenartige Interessen

des Empfindens und Denkens sich zu einer Einheit verbinden; diese Einheit besteht in Wahrheit nicht; es kann dann nur von einem Produkt die Rede sein, von welchem, nicht anders als von einem Naturprodukt, die mannigfaltigsten Anregungen ausgehen. Gerade aus dieser Konkurrenz der Interessen, der der Mensch in der Regel unterworfen bleibt, sahen wir den Künstler sich retten. Freilich müssen wir auch im höchsten Kunstwerk einen Empfindungsgehalt und einen dem anschaulich Gebotenen zu entnehmenden nicht anschaulichen Inhalt thatsächlich anerkennen; aber wir deuten diese höchsten Leistungen künstlerischer Kraft nicht so, dass es in ihnen am vollendetsten gelungen sei, in bildnerischen Hervorbringungen, die zunächst nur dem Auge geleistet erscheinen, Anregungen für die Empfindung zu geben, im anschaulichen Ausdruck einen mannigfaltigen Inhalt zu vergegenwärtigen, der den verschiedensten Gebieten des Bewusstseins angehört, kurz in dem dem Auge sich darstellenden Gebilde möglichst vielen dem ganzen Bereich des Empfindens und Denkens angehörigen Forderungen Genüge zu thun. Im Gegenteil vermögen wir die erreichte künstlerische Höhe nur darin zu finden, dass das Interesse an der Entwickelung der im bildnerischen Prozess sich realisierenden reinen Gesichtsvorstellung das Interesse an einer Ausgestaltung des bildnerischen Erzeugnisses nach anderen Gesichtspunkten überwachsen hat. Nur dadurch kann der Künstler von der Unverfälschtheit und Stärke seiner Begabung Zeugnis ablegen, dass er die Rücksichten

auf allerlei Gehalt und Inhalt, die seine bildende Thätigkeit beeinflussen könnten, zurückdrängt und sich ganz allein von dem Streben nach Entwickelung des Gesichtsbildes bestimmen lässt. Und wenn man sonst im Kunstwerk dem, was sich ausschliesslich dem Gesichtssinne darbietet, eine untergeordnete Rolle zuzuteilen pflegt im Verhältnis zu dem Empfindungs- und Gedankengehalt, als dessen Träger das sichtbare Gebilde betrachtet wird, so müssen wir dieses Verhältnis umkehren und alle Wichtigkeit, die einem Kunstwerk als solchem zugeschrieben werden kann, in seine Sichtbarkeit verlegen.

Die vorurteilsfreie Betrachtung derjenigen Werke, in denen die glänzendsten Bethätigungen künstlerischer Begabung vorliegen, kann dies nur bestätigen. Freilich werden dieselben Kunstwerke von jeder Theorie, die über die Aufgaben der Kunst formuliert wird, als Beweismaterial beansprucht und benutzt; dies ist aber nur dadurch möglich, dass man nicht darnach fragt, welches Interesse für den Künstler massgebend war, als er sein Werk gerade so bildete, wie es thatsächlich vorliegt, sondern den Wert des Werkes aus demjenigen Interesse ableitet, mit dem man selbst demselben entgegentritt. Dem unbefangenen Blick kann es gar nicht verborgen bleiben, dass gerade die höchsten künstlerischen Leistungen sich dadurch kennzeichnen, dass bei ihrer Hervorbringung das Streben, in der bildenden Entwickelung der Gesichtsvorstellung immer weiter vorzudringen, jegliche Rücksicht auf Werte anderer Art weit hinter sich gelassen hat. Wo wir den Künstler

von der Leidenschaft ergriffen sehen, die der Natur von dem Auge unmittelbar entnommene Gestalt bildend zu immer gegenwärtigerem Vorhandensein zu bringen, da nehmen wir zugleich wahr, dass für ihn dasjenige allen Wert verliert, was an dem Kunstwerk nur mittelbar und nicht durch dasselbe unmittelbar sichtbar zum Ausdruck kommen kann.

Sind wir einmal zu der Erkenntnis gelangt, dass das Massgebende für die sichtbaren Werke bildender Thätigkeit nicht in einem Zusammentreffen von empfindbaren und denkbaren, aber nicht sichtbaren Werten, sondern ausschliesslich in dem sichtbar Erreichten liegt, so kann unser Urteil über künstlerische Leistungen nicht mehr dadurch getrübt werden, dass es bald durch diesen, bald durch jenen Wert bestimmt wird, den unser Empfinden und unser Denken in ihnen wahrnimmt. Die ungeheure Welt der Kunst liegt klar vor unseren Augen. Was wir unmittelbar durch den Gesichtssinn auf diesem reichen, in unendlicher Mannigfaltigkeit der Gestaltungen sich darstellenden Gebiete wahrnehmen, das, wissen wir, ist die ganz eigene Arbeit der besonderen künstlerischen Anlage, die dem Menschen innewohnt; was wir nur mittelbar als der Empfindung oder der Reflexion zu gute kommend aus dieser Welt von Gebilden uns aneignen, das, wissen wir, sind Nebenwerte, die zwar durch die künstlerische Arbeit mit ins Leben gerufen werden, ohne jedoch als bestimmende Mächte da angesehen werden zu können, wo die bildnerische Arbeit unverfälscht auftritt. Und nun gewinnen wir all dem

gegenüber, was unter dem grossen Namen der Kunst zusammengefasst wird, einen eigentümlich bestimmten Standpunkt. Es ist ein reiches, mannigfaltiges Bild, glänzend und von vielfacher Bedeutsamkeit, welches an uns vorüberzieht, wenn wir uns in den Schatz der Denkmäler vertiefen. Was wir darin zu erkennen vermögen, wird aber nicht das Bild einer Entwickelung sein, in der sich das Einzelne in einem grossen, einheitlichen Zusammenhange darstellt; vielmehr ist es das Schicksal, dem eine einfache und klare Thätigkeit der menschlichen Natur in den Verwirrungen des Lebens thatsächlich verfällt, worüber uns die unbefangene Betrachtung der dem Auge sich darbietenden Leistungen belehrt. Gleichgültig wird uns jene Geschichte der Kunst werden, die alles in sich aufnimmt, was sich in das äussere Gewand der Kunst kleidet, und für die alles bedeutend ist, was von irgend einem Standpunkt aus von den vorhandenen Kunstwerken ausgesagt werden kann; nichts anderes wird sich uns in der Betrachtung jenes weiten Schaffensgebietes enthüllen, als die nie ruhende Bethätigung der besonderen Beziehung, in die der Mensch durch die künstlerische Begabung zur sichtbaren Welt gesetzt wird.

Sondert sich so vor unserem Auge aus der bunten verwirrenden Menge künstlerischen Thuns, von der sich das Leben jeder Zeit, jedes Volkes begleitet zeigt, der echte künstlerische Gehalt, der jenem Thun innewohnt, so müssen wir uns zunächst eingestehen, dass sich oft genug unter einem anspruchsvollen und glänzenden Schein künstlerischen

Hervorbringens ein recht kümmerlicher Gehalt verbirgt. Freilich ist in jeder Kunstübung, auch wenn sie noch so stümperhaft, noch so willkürlich nach entlegenen Zielen abgelenkt erscheint, eine Äusserung ursprünglichen künstlerischen Könnens und Wollens verborgen, und andererseits sehen wir in Zeiten allgemeiner Verirrung auch grosse und selbständige Begabungen auftreten; in ihnen scheint die Kunst gleichsam wieder zu sich selbst gekommen zu sein; aber sie führen ein vereinzeltes und oft verborgenes Dasein; die Entwickelung wird ihnen verkümmert durch das anspruchsvolle Auftreten einer Kunstübung, die ihre eigene Schwäche durch falschen Glanz zu verdecken sucht. Ab und zu aber im Leben der Völker erfährt jene besondere Fähigkeit eine erstaunliche Steigerung; ein Interesse, welches sonst nur eine untergeordnete Rolle spielt, zuweilen nahezu ganz hinter anderen Interessen zurücktritt, erscheint plötzlich im Vordergrund des Lebens; leidenschaftlich drängt es den menschlichen Geist, die Grenzen seines Daseins nach dieser einen Richtung hin zu erweitern; zahlreiche Begabungen treten in den Dienst der einen Arbeit; es ist ein Wetteifer, um auf tausend Pfaden, die alle in der gleichen Richtung laufen, vorwärts zu kommen; es ist, als ob der Mensch vornehmlich um seines Sehens, die Welt vornehmlich um ihrer Sichtbarkeit willen vorhanden wäre. In solchen Zeiten ist es, wo wir die seltene geniale Kraft, der es zu allen Zeiten vorbehalten ist, eine aussergewöhnliche Entwickelung des Bewusstseins zu vollziehen, dies gerade nach dieser

einen Richtung hin vollbringen sehen; es entstehen jene Werke, in denen die Sichtbarkeit des Seienden in so vollendetem, überzeugendem Ausdruck gegenwärtig wird, dass sie uns wie mit der Macht der Offenbarung entgegentritt.

In diesen sogenannten guten Zeiten der Kunst ist nun jenes Streben nach bildnerischer Entwickelung einer Sichtbarkeit so mächtig, die Begabung, diesem Streben Genüge zu thun, so stark und so weit verbreitet, dass sich das ganze Gebiet der Kunstübung davon beherrscht zeigt. Nicht nur da, wo der künstlerische Genius, frei von gebotener Unterordnung unter einen vorgeschriebenen Zweck, ungehindert seine eigenste Bahn verfolgen kann, nein, bis in die Sphären hinab, wo ein praktisches Bedürfnis alles Recht an die Gestaltung eines geforderten Gegenstandes in Anspruch zu nehmen scheint, zeigt sich jene Macht. Wo nur immer das Auge einen Anteil hat an dem, was durch menschliche Arbeit hervorgebracht wird, da macht sich das Bemühen geltend, eine Form zu finden, die nur aus den Forderungen des Auges entstanden zu sein scheint. Es ist nicht das Streben, im anschaulichen Gebilde Nichtanschauliches, wie Bestimmung, Zweck des Gegenstandes, zum Ausdruck zu bringen, noch viel weniger das Bedürfnis, ein Symbol zu schaffen, in dem der reflektierende Geist die Anregungen vereinigt findet, das vorliegende Werk als im Mittelpunkt mannigfaltiger Beziehungen stehend aufzufassen, auch nicht der Wunsch, durch das, was dem Auge geboten wird, einen unmittelbaren Reiz auf

die Empfindung auszuüben; es ist vielmehr das Interesse des Auges, welches allein die formende Hand leitet. Dem Naturobjekt gegenüber, welches wir hinnehmen müssen, so wie es uns entgegentritt, dem Produkt menschlicher Thätigkeit gegenüber, für welches bald diese bald jene Rücksicht massgebend erscheint, handelt es sich hier darum, dass etwas hervorgebracht wird, was nur um seiner Sichtbarkeit willen vorhanden zu sein scheint. Das Geheimnis sogenannter Stilisierung besteht darin, dass uns auch der gewöhnlichste Gegenstand des täglichen Lebens als eine zum bestimmten Gebilde entwickelte Gesichtsvorstellung gegenwärtig zu werden vermag.

So wenden sich die Erzeugnisse jener bevorzugten Zeiten der Kunst, von den Werken an, die nur um der künstlerischen Bethätigung willen vorhanden sind, bis hinab in die weiten Gebiete aller der Gegenstände, die dem täglichen Leben und dem Gebrauche dienen, vornehmlich an das Auge, nicht aber, um durch den Gesichtssinn auf die Gefühls- und Ideenwelt zu wirken, sondern in dem Sinne, dass eine weitverbreitete Begabung, was sie berührt, aus der Verworrenheit, in der alles beharrt, solange es der Konkurrenz der Sinne, der Herrschaft der Gefühle, der Verstrickung geistiger Beziehungen unterworfen bleibt, erlöst und in den unmittelbaren Ausdruckswert eines sichtbaren Seins verwandelt. In nichts anderem besteht der Zauber, der auf den Werken solcher Zeiten ruht, und der dieselben für das kundige Auge wie verklärt erscheinen lässt.

Wenn aber schon in jenen Zeiten grosser und weitverbreiteter Begabung keineswegs überall jenes Streben so rein und mächtig auftritt, dass es zu einem vollendeten Gelingen führt, so kommt, sobald jene Begabung schwindet, vielfache Verwirrung zur Herrschaft. Damals war die gesamte künstlerische Thätigkeit, welchen Bedürfnissen sie auch sonst noch genügen mochte, von dem einen Bedürfnis durchdrungen, dem alle anderen Rücksichten geopfert wurden, das Sein auf seine Sichtbarkeit zu reduzieren und eine Ausdrucksform zu finden, die zunächst nur Existenz für den Gesichtssinn habe. Dieses Bedürfnis hatte die gesamte künstlerische Produktion bei aller ihrer sonstigen Verschiedenartigkeit zusammengehalten und hatte sie als einem grossen Gesetz gehorchend sich darstellen lassen. Dieses Band nun lockert sich gar bald. Jenes die gesamte Kunstarbeit beherrschende und nach einem Ziel hindrängende Prinzip kommt abhanden, und an seiner Stelle erhalten untergeordnete Rücksichten die Herrschaft über die bildnerische Gestaltung. Auch in jenen seltenen Zeiten sehen wir auf dem Gebiete der Kunst eine unerschöpflich reiche Phantasie sich entfalten; wir nehmen wahr, wie dem Bedürfnis nach Schmuck, nach Verschönerung der dem Auge sich darbietenden Seite des Lebens in immer neuer Weise genügt wird; wir bewundern, in welcher Ausdehnung und mit welchem Erfolge die bildnerischen Ausdrucksmittel geschickt gemacht werden, Vorgänge, die das Interesse der Zeit in Anspruch nehmen, darzustellen, Ideen, von denen die

Zeit bewegt ist, aufzunehmen. Diese Bestrebungen sind es, in denen man häufig genug den wesentlichen Inhalt jener grossen künstlerischen Epochen sehen zu müssen glaubt, und von deren Förderung man sich die Erhaltung oder die Wiederherbeiführung künstlerischer Leistungsfähigkeit verspricht. Ihnen fällt die Führung unwillkürlich zu, wenn jene höchste Kraft erlahmt, der alle Phantasie, alles Schönheits- und Darstellungsbedürfnis unterthan war. Unter ihrer Herrschaft tritt unaufhaltsam der Verfall der Kunst ein. Willkürlich wuchert die Produktion bald nach der einen, bald nach der anderen Seite, sobald sie in allen ihren Äusserungen nicht mehr jenem obersten Prinzip gehorcht. Die Erfahrung lehrt dies deutlich genug. Sowohl in den Jahrhunderten, die der grossen Zeit griechischer Kunst folgen, als auch in denen, die sich an die moderne Blüteperiode der Kunst anschliessen, Jahrhunderten, denen auch unsere eigene Zeit angehört, nehmen wir kaum einen Nachlass in der künstlerischen Thätigkeit wahr, soweit diese von den treibenden Mächten der Einbildungskraft, des Verlangens nach Schmuck des Daseins, des Darstellungsbedürfnisses abhängt. Und doch hat in beiden Fällen der Niedergang der Kunst rasche und unaufhaltsame Fortschritte gemacht. Nun steht die gestaltende Hand nicht mehr ausschliesslich im Dienste des zum Ausdruck sich entwickelnden Sehprozesses; vielmehr ist es ebensosehr die Lust an dekorativer Verwertung der künstlerischen Mittel, die massgebend wird für die schaffende Thätigkeit, wie der Hang, alles und

jedes zum Gegenstand bildlicher Darstellung zu machen; allerhand Nebenwerte treten an die Stelle der eigentlich künstlerischen Ausdruckswerte.

Wohl sehen wir das Beispiel grosser Zeiten oft lange nachwirken. Die gewaltige Entwickelung, die unter den bildenden Händen zahlreicher bedeutender Künstler das Vorstellungsleben, soweit es auf dem Gesichtssinn beruht, erfährt, stellt sich in Formen dar, die nachgeahmt und verwendet werden können; es ist wie eine reiche Erbschaft, die den nachfolgenden Zeiten zufällt. Die Herrschaft, die diese Formen über die bildnerische Thätigkeit der Folgezeiten ausüben, begründet eine Tradition, durch die scheinbar eine gewisse Höhe der Kunst erhalten wird. Indessen macht es sich nur zu bald geltend, dass jene Formen nur übernommen, nicht innerlich erlebt und selbständig entwickelt sind. Da ihre Verwendung nicht auf einer inneren Notwendigkeit, sondern darauf beruht, dass sie als erlernbar bequem zur Hand sind, so schwächt sich ihre Macht allmählich ab; der Zusammenhang, in dem sie ursprünglich standen, lockert sich, und unter der Willkür unkünstlerischer Tendenzen geht mehr und mehr ihre Reinheit verloren. Die Geschichte so vieler künstlerischer Formen ist nur so zu verstehen. Nichts anderes ist sie als eine allmähliche Degeneration. Und je mehr auch jene Scheinherrschaft, welche eine grosse Tradition über die künstlerische Thätigkeit ausübt, verloren geht, desto verworrener wird das Bild, was diese bietet. Welche sonderbaren Mächte sehen wir da zur Herrschaft gelangen!

Ob es die niederen Bedürfnisse nach Abwechslung, Reiz, Unterhaltung sind, denen durch die Mittel der Kunst Befriedigung geboten werden soll; ob es die idealen Bestrebungen sind, die sich das Recht zuschreiben, auch die Kunst in ihren Dienst zu zwingen: der Erfolg wird immer der gleiche sein. Was sich unseren Augen darbietet, sobald wir uns von jenen grossen Zeiten weg und der Kunstübung anderer Jahrhunderte zuwenden, ist ein Bild zunehmender Verwirrung, in dem uns mehr oder minder entstellte Bruchstücke aus den Errungenschaften jener seltenen Epochen daran mahnen, dass die Kunst überhaupt ein eigenes Gesetz besitzt, dem sie zu gehorchen hat.

Was nun die Bedeutung anlangt, die der Entstehung und dem Vorhandensein künstlerischer Hervorbringungen für den geistigen Zustand der Menschen im allgemeinen zugeschrieben werden muss, sofern die Auffassung und das Verständnis der Kunst demjenigen Inhalt entspricht, den wir für die Produktion selbst als allein massgebend bezeichnet haben: so ist auf eins schon im vorhergehenden hingewiesen worden, auf die Klarheit, die derjenige auf dem weiten und anscheinend so verworrenen Gebiete der künstlerischen Thätigkeit gewinnt, der sein Auge einmal jenem ersten und letzten Geheimnis der Kunst geöffnet hat. Alles das, was man wohl sonst zu ergründen sucht, wenn man das Verständnis eines Kunstwerkes zu erweitern und zu vertiefen bestrebt ist; die formalen Eigentümlichkeiten, von denen bestimmte unmittelbare Wir-

kungen auf die Empfindung ausgehen; die Beziehungen, in denen das Werk dem Gegenstande der Darstellung nach zu mannigfachen Gebieten des Lebens steht; die Bedeutung, die es gewinnt, wenn man in ihm ein Resultat geschichtlicher Mächte und zugleich selbst eine Macht erblickt, von der geschichtliche Wirkungen auf die Gesamtheit des Kulturlebens ausgehen — alles das wird ihm das wahre Wesen des Kunstwerks weniger zu offenbaren, als vielmehr zu verhüllen scheinen. Denn er wird einsehen, dass durch die beständige Vermehrung der Gesichtspunkte, von denen aus die Betrachtung der Kunstwerke unternommen wird, der eine Gesichtspunkt nur verdunkelt werden kann, von dem aus allein ein Eindringen in die künstlerische Qualität möglich ist. Dass dem Kunstwerk ein Wert für unser Empfinden innewohnt, dass in ihm eine Bedeutung zum Ausdruck gelangt, die wir nur auf dem Wege des Denkens uns aneignen können, sei es, dass uns ein Vorgang dargestellt, sei es, dass uns ein Symbol gegeben wird, dass diese Bedeutung wiederum weiter wirkt auf die Gesamtheit unseres denkenden Lebens, dies alles wird ihm nicht viel wichtiger erscheinen als der Umstand, dass der Künstler, indem er durch und für den Gesichtssinn arbeitet, an einen sinnlich gegebenen Stoff gebunden ist, der nicht nur für den Gesichtssinn, sondern auch noch für andere Sinnesgebiete vorhanden ist. So gut er bei der Betrachtung des Kunstwerks davon absehen muss, dass das, was sich seinen Augen darbietet, zugleich ein tastbarer Gegenstand

ist, so gut muss er auch davon absehen, dass der Künstler bei seiner Gestaltung noch in anderem Sinne an einen Stoff gebunden ist, der nicht nur für das Auge, sondern für das gesamte Fühlen und Denken vorhanden ist. Nur wenn ihm das gelingt, wird er durch alle die Hüllen, die zufolge jener doppelten stofflichen Gebundenheit das Kunstwerk umgeben, bis zu dem innersten Kern des künstlerischen Schaffens hindurchdringen. Hatte jener gewaltige bald mehr gelehrte, bald mehr philosophische Apparat, mit dem er der Kunst sich gegenüber zu stellen angeleitet worden war, seinen Blick nur getrübt, so liegt es nun klar und offen vor ihm, was der beharrende Sinn in allen den nach Zeit und Ort so tausendfach abwechslungsreichen Gestaltungen ist; in allen Metamorphosen erkennt er ihn, und nur ihn wieder; er verfolgt ihn in seinen schwächsten und verborgensten Spuren so gut wie da, wo er aus vollendeten Leistungen mächtig zu ihm spricht. Nun erst erscheint ihm die Kunst als ein eigentümliches, in sich abgeschlossenes Gebiet menschlicher Thätigkeit; nicht mehr im Zusammenhange mit allen Seiten des geistigen Lebens stellt sie sich ihm dar, sondern diesem Zusammenhange entwunden als eine von den ursprünglichen, ein Reich für sich bildenden Bethätigungen der menschlichen Natur.

Aber es ist noch eine andere, viel wertvollere Klarheit, die demjenigen zu teil wird, der die Kunst ihrem wahren Wesen nach zu verstehen trachtet. Zwar kann man sich im allgemeinen schwer von der Ansicht losmachen, dass nur derjenige eines

vollen und tiefen Erfassens des Kunstwerks fähig sei, der mit allen Seiten seiner empfindenden Natur, mit allen Interessen seines denkenden Geistes der formalen Beschaffenheit und der inhaltlichen Bedeutung desselben gerecht zu werden suche. Es wird dadurch ein Eindruck, ein Erlebnis erzielt, wie es allerdings nur dem Kunstwerk verdankt werden kann, da sich nur in ihm die Möglichkeiten zu so verschiedenartigen und weittragenden Wirkungen vereinigt finden. Auch ist der Erfolg eines so allseitigen Eingehens auf ein vorliegendes Werk ein ganz eigentümlicher und mit nichts anderem vergleichbarer. Wer ihn an sich erleben will, der isoliert sich mit dem Kunstwerke, schliesst sich so viel als möglich von allem ab, was abgesehen von demselben auf ihn wirken könnte; er versenkt sich in dasselbe in dem Sinne, dass alles, was in ihm vorgeht, seinen Ursprung in der Betrachtung des Werkes hat. Aus dem dauernden Anblick desselben entwickelt sich eine ganze Welt in ihm; alle Forderungen, die die Fähigkeiten seiner Natur stellen, finden hier ihre zeitweilige Befriedigung. Von dem Werke geht, sich immer erneuernd, das Wohlbehagen aus, welches aus dem Reiz des unmittelbaren Anblicks entspringt; aus der nächsten Deutung, die der denkende Geist dem Dargestellten giebt, entfalten sich Beziehungen auf Beziehungen, und die ursprünglich begrenzte Bedeutung erscheint ins Unendliche erweitert. Das Bedürfnis, die Tiefe des Gefühls, die Kraft der Leidenschaft dem zu leihen, was vor das Bewusstsein tritt, vereinigt wie

in einem homogenen Elemente alle die Anregungen, die von dem Kunstwerke ausgehen, und indem die Wirkung des Gesehenen auf das Gemütsleben sich steigert, scheint erst der ganze unbegrenzte Gehalt, der aus dem Werke dem menschlichen Bewusstsein zufliesst, seine wahre Bedeutung und seinen massgebenden Wert für den Menschen zu erhalten. Es ist ein extensives und intensives Sichaneignen, welches einer unbegrenzten Steigerung fähig erscheint, und wodurch allein es möglich wird, dass ein in so engen Grenzen eingeschlossenes Ding, wie das Kunstwerk thatsächlich ist, seine Macht über die ganze innere Welt des Menschen ausdehnen kann. Die höchsten Beispiele solcher Wirkungen wird man immer auf dem Gebiete der religiösen Kunst finden. Hier vereinigt sich mit der sinnlichen Macht, die das sichtbar uns Entgegentretende ausübt, diejenige geistige Macht, der keine andere an Tiefe der Wirkung gleichkommt. Das religiöse Interesse, einmal erregt, verbreitet sich nicht nur über das intellektuelle Leben des Menschen, es greift an die Herzen, dringt in alle Kräfte des Gemüts, bewegt alle Leidenschaften. Es ist bezeichnend, dass schon eine sehr rohe Kunst, sobald sie mit der eindringlichen Sprache, die nur dem bildlichen Ausdruck zu gebote steht, dem Menschen jenes Gebiet nahebringt, auf dem seine wichtigsten Güter, seine sichersten Besitztümer, seine letzten Hoffnungen liegen, einer tiefgehenden Wirkung sicher ist. Und dazu tritt in den höheren Regionen der Kunst der ganze Zauber der Schönheit und Phantasie, der sich über die

Welt religiöser Vorstellungen ausbreitet, die ganze Gewalt sinnenfälliger Gestaltung, die uns, wo wir nur unbestimmt ahnend und glaubend uns zu verhalten wagten, eine Welt bestimmtester, unauslöschlich sich uns einprägender Bilder bietet. Es ist nicht zu verwundern, dass viele der Ansicht sind, die Kunst vermöge nur in Verbindung mit der Religion ihre höchste Bestimmung zu erreichen, so wie ja auch ihre Anfänge von der Notwendigkeit jener Verbindung Zeugnis ablegten.

So mächtig und bedeutungsvoll nun aber auch die Wirkungen sein mögen, die von der Kunst in diesem Sinne ausgehen, und von denen die Wirkungen der religiösen Kunst das recht eigentlich vorbildliche Beispiel sind, so darf man doch nicht verkennen, dass diese Wirkungen sehr zusammengesetzter und unklarer Natur sind. Über der Gewalt der Erregung versäumt man leicht die Prüfung, welcher Art diese Erregung ist. Betrachten wir den Zustand genauer, in dem wir uns selbst befinden, sofern wir uns mit der Lebendigkeit unserer Empfindung, mit der Reichhaltigkeit unserer geistigen Interessen, mit allen Fähigkeiten unseres Gefühllebens rückhaltlos den Anregungen überlassen, die von einem Kunstwerk ausgehen, so werden wir finden, dass wir recht willenlos einem ununterbrochenen Wechsel verschiedenartiger innerer Zustände anheimgegeben sind. Bald bleibt das unseren Augen sich darbietende Bild mit seinen unmittelbaren Wirkungen auf die Empfindung im Vordergrunde des Bewusstseins, bald wird dieser unmittel-

bare Eindruck verdrängt, und es gewinnen die geistigen Anregungen die Oberhand, die uns von dem, was wir sehen, hinweg in allerhand Gebiete des Wissens und Denkens führen, bald drängen sich die geheimen Mächte des Gemüts hervor, und indem sich uns im Bilde unmittelbar vergegenwärtigt, was uns rühren und ergreifen kann, sind wir doppelt erregt und erschüttert. Wenn wir dies alles, was in raschem Wechsel in uns vorgeht und uns nach allen Seiten unseres Wesens in Anspruch nimmt, auf den einen Mittelpunkt, das Kunstwerk beziehen, mag es uns wohl scheinen, als ob wir eines einheitlichen Gesamteindruckes teilhaft würden; bei näherer Prüfung aber werden wir der Täuschung inne und gestehen uns den verworrenen und verschwommenen Zustand ein, in den wir versetzt worden waren. Und ferner werden wir uns nicht verhehlen können, dass die Befriedigung, die Erhebung, die wir der Kunst in jenem Sinne verdanken, im Grunde doch auf eine Art Selbstgenuss hinausläuft. Es ist ein Zustand passiver Empfänglichkeit, dem wir uns hingeben, und je reicher sich in uns bei der Betrachtung eines Kunstwerks jenes Durcheinanderwogen von Vorgängen des Empfindens, des Denkens, des Fühlens entwickelt, desto mehr geht die aktive Energie unseres Geistes in einem allgemeinen Wohlbehagen unter. Hierin liegt der Grund, dass, so hoch auch die Kunst in der Meinung der Menschen stehen mag, doch immer ein bestimmter Gegensatz zwischen ihr und jenen ernsthaften Thätigkeiten festgehalten wird, von denen

nicht so sehr ein Genuss, als vielmehr eine geistige Förderung erwartet wird. Auch braucht es nicht ein Zeichen von Unkultur zu sein, es kann vielmehr von Kraft und Ernst des Geistes Zeugnis ablegen, wenn der einzelne sich von der Kunst abwendet, sobald ihm die wahre Natur des inneren Zustandes klar geworden ist, in dem sich diejenigen befinden, die sich in der hergebrachten Weise ihren Wirkungen überlassen. Ja gewisse der neuesten Zeit angehörende Bewegungen, die entweder die Kunst überhaupt von dem Programm der bevorstehenden geistigen Entwickelung streichen möchten oder von ihr die Mitarbeit an den ernsten Aufgaben wissenschaftlicher Forschung verlangen, verdienen den Vorwurf geistiger Roheit weniger deshalb, weil sie sich gegen die Rolle auflehnen, die die Kunst im geistigen Leben zu spielen pflegt, als vielmehr deshalb, weil sie aus einem Missverständnis über die Bedeutung entspringen, die der Kunst auf grund der Einsicht in ihr innerstes Wesen gebührt.

Die Wirkungen, welche der Mensch von der Kunst empfängt, sobald er sein Verständnis ihrem innersten und doch nächstliegenden Sinne öffnet, ist in der That eine jener oben geschilderten ganz entgegengesetzte. Aus allem Vorhergehenden geht hervor, dass es nur dann gelingen kann, die Kunst in ihrer eigenen Sprache zu verstehen, wenn man dem Kunstwerk gegenüber vermag, nicht nur sich aus dem Gewirr konkurrierender Sinneswahrnehmungen zu erheben, sondern auch allen Ideenverbindungen zu entsagen, zu denen sich der

reflektierende Geist geneigt zeigt, auf den Genuss zu verzichten, den die Ausbeutung eines Eindrucks durch das Gefühl gewährt. An die Stelle jenes verworrenen Zustandes, in den wir die Menschen im allgemeinen durch die Kunst versenkt sahen, tritt nun ein einfaches und klares Bewusstsein; wir sehen uns durch die Kunst nicht mehr in jene unentwickelten und nicht entwickelungsfähigen Zustände entrückt, in denen wir willenlos dem Wechsel der verschiedenartigsten Eindrücke, Gedanken, Gefühle hingegeben erscheinen, vielmehr fühlen wir uns in die Sphäre einer bestimmten zu immer zunehmender Klarheit fortschreitenden Thätigkeit erhoben. Wir sehen ein, dass uns der Künstler nicht hineinführt in eine Mannigfaltigkeit der Beziehungen zu den Dingen, die als solche sich nicht zur Klarheit und Bestimmtheit entwickeln kann, sondern dass er uns im Gegenteil herausführt aus dieser Mannigfaltigkeit und in seiner Thätigkeit nichts anderes darstellt als die Entwickelung jener einen Beziehung, auf grund deren sich die Vorstellung einer Welt sichtbarer Dinge in uns bildet. Es ist klar, dass damit die Bedeutung der Kunst eine ganz andere für uns wird; an die Stelle des vielseitigen Interesses, welches wir an ihren Schöpfungen nahmen, tritt ein einseitiges; anstatt aber unser Bewusstsein zu verwirren und zu verdunkeln und uns schliesslich zu einem passiven Zustande des Geniessens herabzudrücken, erhebt sie sich zu einer produktiven Macht in uns und lehrt uns in einer bestimmten Weise das Seiende zur Klarheit und Gewissheit entwickeln.

Bedenken wir nun, dass, wenn der Kunst eine Bedeutung für den geistigen Zustand der Menschen im allgemeinen zugeschrieben wird, diese Bedeutung doch in dem Sinne verstanden zu werden pflegt, dass sie in der Gesamtheit geistigen und seelischen Lebens zur Geltung komme: so scheint der Kunst überhaupt alle und jede Bedeutung abgesprochen zu werden, sofern wir ihre eigentliche sachgemässe Wirkung darin erblicken, dass sie den Menschen dem Zusammenhange seiner vielfältigen Interessen entreisst und ihm das Dasein in einer durchaus einseitigen Weise zum Bewusstsein bringt. Die Frage wird uns nahe treten, welchen Wert der Mensch einer Thätigkeit beilegen könne, durch welche die Sichtbarkeit der Dinge jene bildnerische Entwickelung findet.

Es ist klar, dass der vielfache Einfluss, der von der Kunst auf das Gesamtleben der Menschen thatsächlich ausgeht, und in welchem Bestimmung, Wert und Bedeutung der Kunst zu erkennen, ganz selbstverständlich erscheint, vernichtet werden müsste, wenn es gelänge, die Menschen ausschliesslich für jene reinste und höchste Wirkung der Kunst empfänglich zu machen. Kann man sich auf der einen Seite dieser Konsequenz nicht entziehen, und will man doch auf der anderen Seite das Vorhandensein einer allgemeinen Bedeutung der Kunst nicht dadurch ganz in Frage stellen, dass man in denjenigen Bedeutungen, die ihr in dem Gesamtleben des Menschen beigelegt zu werden pflegen, doch nur Folgen eines mangelhaften oder falschen Verständnisses anerkennen muss: so scheint es unumgänglich, dass

man nunmehr nach demjenigen allgemeinen Wert suche, welchen die Kunst auf grund des ungetrübten Verständnisses ihres innersten Wesens zu erlangen bestimmt sei. Es scheint dies der notwendige Abschluss jeder Untersuchung über die Bedeutung des künstlerischen Schaffens sein zu müssen. Und doch soll und kann hier diese schliessliche Nutzanwendung nicht gezogen werden. Im Gegenteil gelangen wir hier am Ende unserer Untersuchungen zu der Einsicht, dass wir uns gerade deshalb, weil wir in uns die Trübungen zu verscheuchen gesucht haben, durch die uns der geheime Sinn der künstlerischen Thätigkeit verhüllt blieb, nun auch von dem Vorurteil frei machen müssen, als ob wir den Wert dieser Thätigkeit in Wirkungen zu suchen hätten, die ganz anderen Gebieten des Daseins zu gute kämen. Wir lassen es dahin gestellt, wie weit man berechtigt ist, den Wert des gesamten Lebens abhängig zu machen von jenen idealen Mächten, in denen man die Bürgschaft einer stetig fortschreitenden Entwickelung zu haben scheint, dem Vorwärtsstreben des erkennenden Geistes, dem Bildungsbedürfnis der sittlichen Anlage, der Sehnsucht der ästhetischen Empfänglichkeit: der Künstler — das haben wir gesehen — erreicht seine höchsten Ziele nicht dadurch, dass er seine Kraft diesen Mächten unterthan macht, sondern dadurch, dass er ihnen widersteht und im Siege über sie sich auf seinem eigenen Gebiete behauptet. Und so müssen wir auch die volle Konsequenz anerkennen, dass, sofern die Kunst im höchsten Sinne das ist, als was wir

sie dargestellt haben, an ihrem Dasein keiner von den Bestandteilen des geistigen, sittlichen, ästhetischen Lebens, an die man den Fortschritt, die Veredlung, die Vervollkommnung der menschlichen Natur gebunden erachtet, irgend ein Interesse haben kann. Erst wenn wir zu dieser Unbefangenheit der Kunst gegenüber gelangt sind, können wir ihr etwas verdanken, was freilich etwas ganz anderes ist, als die Förderung unserer wissenden, wollenden, ästhetisch empfindenden Natur. Wir folgen dem Künstler, wo dieser sich erhebt aus dem grossen Getriebe der Bestrebungen, die jedes Thun nur als Mittel zu einem Zweck, jedes Dasein nur als Vorbereitung auf ein zu erwartendes Dasein erscheinen lassen; nicht als Wirkung auf einem entlegenen Lebensgebiete, noch auch von einer ungewissen Zukunft werden wir das erwarten, was uns die Kunst sein kann; was sie uns leistet, das leistet sie ausschliesslich in sich und in jedem Augenblicke voll und ganz. Indem sie uns emporführt zu dem Grade der Vergegenwärtigung des Seins, welcher sich in ihr verwirklicht, befreit sie unseren Geist unwillkürlich von allen den bedingenden Rücksichten, unter denen sich uns das Bild des Lebens darstellt, und erzeugt in uns eine Klarheit des Wirklichkeitsbewusstseins, in der nichts anderes mehr lebt als die an keine Zeit gebundene, keinem Zusammenhange des Geschehens unterworfene Gewissheit des Seins.

Es mag dies denen nur als eine geringe aus der Kunst gewonnene Ausbeute erscheinen, die das menschliche Leben unter dem Gesichtspunkt einer

Gesamtarbeit betrachten, in der sich das einzelne individuelle Streben nur als Glied in der grossen Verkettung einer nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung sich vollziehenden Entwickelung darstelle. Diese Ansicht wird jeder Erscheinung nur einen relativen Wert beilegen und sich damit trösten, dass der unabsehbare Fortschritt schliesslich doch zu absoluten Werten führen werde. Soviel auch diese Anschauungsweise zum Verständnis menschlicher Vorgänge beitragen mag, so vermag sie allein doch nicht, den Erscheinungen des Lebens gerecht zu werden; es tritt ihr eine andere Auffassung gegenüber, die sich zwar der Thatsache nicht verschliesst, dass in dem Leben des menschlichen Geschlechts jener grosse Zusammenhang zu erkennen sei, in dem jedes einzelne nur als Mitwirkendes auftrete, der es aber doch nicht entgeht, dass es ganz unmöglich ist, die Erscheinungen ihrem ganzen Umfange und ihrem vollen Wesen nach in jenen Zusammenhang einzuordnen. Kunstwerke mögen mit manchen ihrer Seiten und Eigenschaften mitten in jener ununterbrochenen Bewegung stehen, in der man ein unablässiges Fortschreiten der Menschen nach intellektueller, sittlicher, ästhetischer Vollkommenheit voraussetzen zu dürfen meint; nicht das ist aber ihr ganzes und auch nicht ihr eigenstes Verdienst; vielmehr enthalten sie etwas, was sich nicht in jenen Zusammenhang unterbringen, nicht aus ihm erklären lässt. Wenn der Künstler, alles Streben nach jenen gemeinsamen Zielen menschlicher Entwickelung hinter sich lassend, in seiner

bildnerischen Thätigkeit zu jener Verlebendigung des Bewusstseins gelangt, die sich im Kunstwerk offenbart, so ist das etwas, was keinerlei Bedeutung für den Gang jener Entwickelung besitzt und worin doch der menschliche Geist seine höchsten Augenblicke erlebt. Richten wir unser Augenmerk auf diesen Inhalt menschlicher Thätigkeit, so wird uns das Leben im allgemeinen nicht mehr nur unter dem Bilde einer Gesamtarbeit erscheinen, im Verhältnis zu der die Leistung des einzelnen nur als ein kleiner Beitrag erscheint; vielmehr erkennen wir, wie sich der menschliche Geist da, wo er seine höchste Leistungsfähigkeit erreicht, aus den Niederungen des Strebens nach gemeinsamen Zielen erhebt und etwas hervorbringt, was nicht mehr bloss einen relativen Wert aus seiner Bedeutung für ein Allgemeines abzuleiten hat, sondern dessen absoluter Wert darin besteht, dass in ihm das menschliche Bewusstsein zu den höchsten Graden seiner Entwickelungsfähigkeit gelangt ist. Müssen wir so darauf verzichten, aus dem Inhalt der Kunst, wie er sich uns dargestellt hat, einen Wert für jene gemeinsamen Angelegenheiten der Menschheit herausdeuten zu können, so begrüssen wir dafür in ihr eine von den Thätigkeiten, in denen sich der menschliche Geist von dem Banne der Mitarbeit befreit und sich seiner immer gleichen reinen Aufgabe bewusst wird.

HANS VON MARÉES.

1889.

I.

Am 5. Juni 1887 starb in Rom der Maler Hans von Marées nach kurzer schwerer Krankheit. Während die Öffentlichkeit diesem Todesfalle kaum Beachtung schenkte, wurden die Freunde des Verstorbenen von dem Ereignisse tief ergriffen. Nicht nur als ein persönlicher Verlust traf sie der Tod ihres Freundes; sie klagten vielmehr darüber, dass hier still und unerkannt von der Welt ein Mann gestorben sei, der Anspruch auf allgemeine und weittragende Bedeutung gehabt habe. Schon zu seinen Lebzeiten hatten sie Unmut darüber empfinden müssen, dass seinem Werte in weiteren Kreisen kaum Rechnung getragen wurde; dieser Unmut musste sich steigern, da sie nun auch den Tod des Künstlers, der Gegenstand ihrer Verehrung gewesen war, spurlos vorübergehen sahen. Indem das Grab sich über ihm schloss, schien es ihnen, als werde eine Kraft, die des Fortlebens im Andenken der Menschen so wert gewesen sei, in ewige Vergessenheit versenkt. Der Ausdruck der Trauer erstarb in

der engen Gemeinschaft der Freunde, kein Laut pflanzte sich fort auf weitere Kreise, kein Echo erwiderte aus der Welt des öffentlichen Lebens.

Und es war noch eines, was jenen Unmut besonders quälend machte. Hätte man die Welt der Ungerechtigkeit zeihen, hätte man ihr Schuld geben können, dass sie aus Unverstand oder bösem Willen ein ihr dargebotenes Gutes und Bedeutendes zurückgewiesen, in notgedrungene Vereinsamung gebannt habe, man würde in der Äusserung solcher Anklagen eine gewisse Befriedigung haben finden können. Aber der Welt war thatsächlich kaum Gelegenheit geboten worden, einen Blick in das geheimnisvolle Schaffen dieser merkwürdigen Persönlichkeit zu thun. Und auch von der Zukunft konnte man eine geistige Auferstehung dessen, den man hier zu Grabe trug, kaum hoffen. In seiner Werkstatt fand man sich umgeben von den Zeugnissen eines unablässigen Ringens; in immer und immer wieder erneuten Versuchen schien eine ungeheure Kraft aufgewendet, um eine Welt inneren Schauens zu der Bestimmtheit äusseren Daseins zu entwickeln. Und doch stand man keinem vollen Gelingen gegenüber. Kein einziges zu überzeugender Klarheit gebrachtes Werk war vorhanden. Nirgends begegnete man derjenigen Vollendung, in der allein inmitten eines allgemeinen Schaffens für das einzelne Werk die Bürgschaft dauernden Wertes liegen kann.

Unter den Freunden, die trauernd und zugleich niedergeschlagen das Grab umstanden, waren wohl solche, die gegen das Schicksal die Anklage er-

hoben, dass es mit gewohnter unverständlicher Willkür einen Lebensfaden vorzeitig zerschnitten habe. Nur eine kurze Spanne Zeit, ein letzter Anlauf, und das Ziel wäre erreicht gewesen. Alles hatte darauf hingedeutet, dass sich die Arbeit eines Lebens nun wirklich einem Abschluss nähere. Nach Wochen war von dem rastlos Strebenden selbst die Zeit berechnet worden, die noch erforderlich sei, um dem Unternommenen die letzte Vollendung zu geben. Eine besonders gesteigerte Stimmung war an ihm bemerkbar gewesen und diese hatte sich der Umgebung mitgeteilt. Das sorgfältig bewahrte Geheimnis der Werkstatt hatte sich allmählich gelüftet. Einzelne gewannen Zutritt und berichteten von den grossen Eindrücken, die sie empfangen hatten. Freunde waren bemüht gewesen, einleitende Schritte zu thun, um das Werk, sobald die Zeit gekommen sei, in besonderer, seiner Bedeutung würdiger Weise vor die Öffentlichkeit zu bringen. Da plötzlich greift die Macht des Todes in dieses gehobene Dasein ein, sinnlos noch kurz vor dem Ziele das zerstörend, was von dem Leben so sinnvoll angelegt schien. Wenige Tage schwerer Krankheit genügen, um ein Individuum zu vernichten, welches ein Leben entsagungsvoller Arbeit daran gewendet hatte, um sich zu dem zu machen, als den es sich der Welt zu zeigen im Begriff gewesen war. Konnte es einen grasseren Beweis von der blinden Grausamkeit des Schicksals geben und waren nicht diejenigen im Recht, die über die rohen Mächte klagten, denen das Beste unterworfen sei?

Aber es umstanden auch andere, ältere Freunde das Grab. Ihr Verlust war nicht geringer als der jener jüngeren, ihr Schmerz nicht weniger lebhaft; indessen erschien ihnen der jähe Abschluss dieses Lebens doch in einem anderen Lichte. Ihre Überzeugung, dass es einer so bedeutenden Natur gelingen müsse, sich in abgeschlossenen Werken dauernd zum Ausdruck zu bringen, war durch wiederholte Enttäuschungen allmählich schwächer und schwächer geworden. Manchmal schon hatten sie den Augenblick nahe geglaubt, da von der bildnerischen Welt, die unter den rastlos arbeitenden Händen entstand, gleichsam die letzte Hülle der Unklarheit und Unfertigkeit fallen und das vollendete Werk sich den Blicken darstellen würde: immer und immer wieder hatten sie es erleben müssen, dass die herrlichsten Werke gerade durch die Arbeit, die ihnen die letzte Vollendung hätte geben sollen, wieder in Frage gestellt worden waren. Auch diesmal — so sagten sie sich — würde sich derselbe Vorgang wiederholt haben. Ja, die traurige Gewissheit wurde ihnen, als sie das verwaiste Atelier betraten und die Spuren der letzten Thätigkeit wahrnahmen, die der Verstorbene seinen Bildern gewidmet hatte. Das alte Verhängnis hatte auch hier wieder sein Spiel getrieben. Die Hand, der es gelungen war, die inneren Bilder bis zu einem gewissen Punkte einem äusseren gestalteten Dasein entgegenzuführen, hatte das klare Bild nur wieder verdunkelt und verstümmelt. Was würde geschehen sein, hätte der Tod nicht allem Streben und allem

Irren ein Ende gemacht! Wenn sie daran gedacht hatten, welcher Zukunft, welchem Abschluss dieses Dasein entgegenginge, da hatten sie sich trüber Vorstellungen nicht erwehren können. Wie hätte diese Natur, deren angeborene vornehme Empfindlichkeit sich durch ein einsames Leben immer mehr und mehr gesteigert hatte, bestehen sollen, wenn die Welt der Illusion, in der allein sie zu leben und zu arbeiten vermochte, von eigenen Zweifeln und von der zudringlichen Offenheit anderer, doch allmählich erschüttert worden wäre? In der Konsequenz dieses Lebens lag ein befriedigtes, versöhnendes Ende nicht. Als nun so unerwartet und plötzlich der Tod eintrat, ein ganz gewöhnlicher und alltäglicher Tod an einer schnell verlaufenden Krankheit, wie sie einen jeden befallen kann, da durften sie sich wohl sagen, dass hier, wie so oft, die Vorsehung in ebenso überraschender wie einfacher Weise ein Problem gelöst habe, welches menschlicher Einsicht unlösbar erschienen war. War es nicht eine Gunst des Schicksals zu nennen, dass es durch einen raschen Eingriff dieses Dasein der Notwendigkeit überhoben hatte, sich bis zuletzt auszuleben und sich in einem unlösbaren Konflikt zu verzehren? Und noch überdies hatte der Tod den Strebenden in einem Augenblicke höchster Befriedigung hinweggerafft. Er meinte, das Ziel erreicht zu haben, um dessentwillen er gelebt hatte. Er genoss jenen schönen Augenblick, da der Schaffende vor seinem Werke steht, da er die Welt nur als eine ihn verstehende, ihm entgegenkommende, an ihm teil-

nehmende sich vorstellen kann; noch hatte die wirkliche Berührung mit der Welt ihm die Freude an seinem Werke nicht verdorben. Wenn die Freunde trauerten, dass sie ihn so früh verloren hatten, so gereichte es ihnen doch zum Troste, dass sich das Grab über noch unzerstörten Illusionen schloss.

Und nun er von dem Schicksal selbst geborgen worden war, wich von den Freunden das Gefühl der Beängstigung, das sie im Verkehr mit ihm nicht immer hatten unterdrücken können. Wenn er auch von ihnen geschieden war, so schien er ihnen doch gerade dadurch wieder näher gerückt. Indem sie sich von dem Druck der Sorge um ihn befreit fühlten, vermochten sie erst wieder diese merkwürdige Individualität in ihrer ganzen Wahrheit und Lebendigkeit sich zu vergegenwärtigen. Zugleich regte sich der Wunsch in ihnen, dass sein Andenken nicht gänzlich der Vergessenheit anheimfalle. Sein Bild war vielfach entstellt worden; von den einen, die ihm eine übergrosse Bedeutung beilegten, ohne doch hinreichende Beweise für ihre Meinung beibringen zu können — von den andern, die in seiner Laufbahn nichts weiter zu sehen vermochten, als den gänzlichen Schiffbruch eines Menschen, der nicht nach Massgabe seiner Kräfte, sondern nach den Ansprüchen seines Ehrgeizes gelebt hätte.

Marées war im Kampfe des Lebens kein Siegreicher gewesen. Er hatte die gewaltige Macht der Engherzigkeit gegen sich, die nichts anerkennt, was nicht zu innerer Vollendung und äusserer Geltung durchgedrungen ist. Gerechtigkeit konnte er nur

erwarten von der seltenen Einsicht, dass die hervorragenden Beispiele geistiger und sittlicher Bedeutung nur allzuhäufig da gesucht werden müssen, wo strebende und kämpfende Naturen ihrem eigenen Verhängnis und der Macht des feindlichen Lebens unterliegen. Denjenigen, die in solchen Schicksalen nichts andres zu sehen vermögen, als das traurige Schauspiel zu grunde gehender Kräfte, antwortet Marées selbst einmal, indem er schreibt: „zu grunde geht wohl eigentlich nur der, von dessen Persönlichkeit schon bei Lebzeiten nichts mehr übrig bleibt.“ Eine Persönlichkeit aber im vollsten Sinne des Wortes war Marées bis an sein Ende. Mit einer durch kein widriges Geschick zu brechenden Kraft stellte er in sich den Gegensatz dar gegen alles, was seiner überlegenen Einsicht sich als nichtig und verwerflich enthüllt hatte. Das war es, was ihm die Verehrung seiner Freunde und zugleich eine unberechenbare Wirksamkeit auf alle diejenigen sicherte, die ihm im Laufe seines Lebens mehr oder weniger nahe traten.

II.

Als ich Marées in Rom im Winter 1866/67 kennen lernte, war er im wesentlichen schon der, als welcher er im Andenken seiner Freunde fortlebt. Er hatte unter schweren Kämpfen sich die Selbständigkeit seiner Natur errungen. Wenn er auch in seiner folgenden Lebenszeit noch eine reiche menschliche und künstlerische Entwickelung durchmachte, so hatte er doch damals jene wichtigste Arbeit schon gethan, die dem Menschen aufgegeben ist: er hatte Klarheit geschaffen zwischen den Forderungen seiner Natur und den Ansprüchen der Welt; er hatte den festen Boden gewonnen, auf dem er stand, von dem er nicht wanken durfte, ohne sich untreu zu werden. Und die Einsicht war ihm schon früh geworden, dass der Wert des Mannes auf der Treue gegen sich selbst beruht.

Am 24. Dezember 1837 in Elberfeld geboren, stand er in seinem 27. Lebensjahre, als er 1864 nach Rom kam. In den ersten Jahren seines dortigen Aufenthalts mag der lang vorbereitete Prozess in ihm zur Reife gekommen sein. Freilich fehlen mir über seine frühere Lebenszeit genügende Nachrichten. Es scheint aber, als ob bis zu jenem römischen

Aufenthalte mehr einzelne starke Züge an ihm hervorgetreten seien, als dass er schon eine so geschlossene Persönlichkeit dargestellt hätte, durch die er später eine so bedeutende Wirkung auf seine Umgebung ausübte. Er sprach nur wenig von seiner Vergangenheit; nur ab und zu liess ihn ein ausgesprochenes Erzählertalent gern auf einzelnen Vorgängen seines Lebens verweilen. Mit grosser Verehrung hing er an dem Andenken seiner Mutter, die er früh verloren hatte; seinem Vater, der im Jahre 1874 als hoher Staatsbeamter in Koblenz starb, widmete er eine grosse Anhänglichkeit und betonte stets dessen vielseitige und ausgezeichnete geistige Bedeutung. Gleichwohl war aus manchen seiner Äusserungen zu schliessen, dass er schon in früher Jugend einen starken Gegensatz zwischen den Entwickelungsbedürfnissen seiner Natur und den äusseren Bedingungen empfunden hatte, unter denen er heranwuchs. Dies musste sich steigern je mehr er aus der häuslichen und heimatlichen Enge hinaustrat und in den weiteren Kreisen des Lebens nach den Bildungselementen suchte, deren er für seine künstlerische Anlage bedurfte. Sein Talent war schon zu tage getreten, während er in Koblenz das Gymnasium besuchte; dort hatte er seinen ersten Unterricht genossen. Im Jahre 1853 ging er nach Berlin und arbeitete bei Steffeck. Nachdem er in den Jahren 1855 und 1856 seiner Militärdienstpflicht in Koblenz genügt hatte, ging er nach München, und man irrt wohl nicht in der Annahme, dass er in den acht Jahren, die er hier zubrachte, zuerst zu einem

männlichen Selbstbewusstsein erstarkte, und sich der Welt gegenüber nicht nur als ein Empfangender, sondern auch als ein Leistender empfinden lernte.

Marées mag damals in jener schönen Lebensperiode gewesen sein, in der der Mensch in seinem Inneren allerhand Kräfte sich regen fühlt, in der er sein Streben als ein unbegrenztes empfindet, weil er über das, was er seiner Natur nach erstreben muss, noch im Unklaren ist. So trat er in die künstlerischen Kreise Münchens ein und erwarb sich bald den Ruf einer aussergewöhnlichen Begabung. Es ist kein Grund vorhanden, hier auf die Zustände einzugehen, die Marées in München vorfand; seine spätere Entwickelung beweist, dass er bestimmenden Einflüssen dort nicht unterworfen gewesen ist. Seine Stellung zu den Bestrebungen und Leistungen, in deren Mitte er sich so lange aufhielt, war offenbar eine ganz andere, als diejenige seiner Genossen, selbst derjenigen, die mit ihm im Kampf gegen Anerkanntes verbunden waren. Diese gehörten mit allem Widerstand gegen Hergebrachtes, mit aller Neuerungssucht doch ihrer Umgebung an und suchten keinen anderen Schauplatz, auf dem sie ihr Leben hätten aufbauen mögen. Marées blieb immer ein Fremdling in dieser Welt. Ob er damals schon voraussah, dass er aus ihr ganz würde ausscheiden müssen, um der eigentlichen Bestimmung seiner Natur gerecht werden zu können, das ist schwer zu beurteilen. Er lebte in ihr, aber sie gewann für ihn kaum eine andere Bedeutung, als dass sie ihm eine Zeitlang Gelegenheit gab, sein

Talent zu erproben. Während er, äusseren Anregungen folgend, eine noch unstete Thätigkeit entfaltete, wartete er die stille Entwickelung der geheimen Kräfte seiner Natur ab, die dann mit plötzlich auftretender Gewalt über sein ferneres Leben bestimmen sollten. Man sieht aus jener Zeit noch Studien und mehr oder minder fertige Bilder von ihm in Münchener Ateliers, wohl aufbewahrt und hoch geschätzt von ihren Besitzern, die damals seine Studiengenossen waren. Man erkennt aus ihnen, dass Marées der Förderung, die er von seiner Umgebung hätte empfangen können, schon entwachsen war; und doch war er zu voller Selbständigkeit noch nicht gelangt. Eine Vorliebe für niederländische Kunst und ein Studium derselben macht sich deutlich geltend.

Marées erfuhr hier an sich eine von den Schwierigkeiten, die heutzutage der gesunden Entwickelung selbständiger Begabungen entgegenstehen. Er kam sich fremd und einsam vor inmitten von Bestrebungen, die von der Kunst mehr oder minder nur den Schein entlehnt hatten. Was ihm seine Zeit, sei es als Belehrung, sei es als Vorbild bot, wies er zurück, da es in keinerlei Zusammenhang mit dem stand, was er als Drang nach künstlerischem Ausdruck in sich wahrnahm. Des Beispiels für seine Überzeugungen, der Anregung und Nahrung für seine Entwickelung bedürfend, musste er sich, wie mancher andere, den Werken der alten Meister zuwenden. Ihnen fühlte er sich innerlich verwandt, hier fand er, was er bei seinen Zeitgenossen ver-

geblich gesucht hatte. Und doch konnte dies nur ein Notbehelf sein. Bei den alten Meistern in die Schule zu gehen, wird ein wahrer Künstler nie aufhören; je selbständiger er wird, desto mehr wird er ihnen verdanken können. Aber dem Lernenden kann das Studium der Alten keinen Ersatz dafür bieten, dass er nicht in einer Zeit echten, ursprünglichen Schaffens geboren ist. Er muss es wie ein Verhängnis empfinden, dass er sich mit seiner Sehnsucht nach Rat und Führung an jene Toten gewiesen sieht; wieviel mehr würde es ihm genützt haben, wenn er mit ihnen, unter ihnen seine Kräfte hätte entwickeln können! Im freien Wetteifer gemeinsamen Ringens würde er gelernt haben, der sichtbaren Welt einen eigenen bildnerischen Ausdruck abzugewinnen; nun unterliegt er der Macht bestimmter fertiger Werke, die ihm im Grunde doch stumm und rätselhaft bleiben. Unwillkürlich büsst er seine unmittelbare Beziehung zur Natur ein und wird ein Nachahmer dessen, dem er doch niemals gleichkommen kann. Wie viele erinnern in allen ihren Werken eher an ihre unerreichten Vorbilder, als dass sie etwas hervorbrächten, was, wenn nicht an Vollendung, so doch an Selbständigkeit mit jenen wetteifern könnte. Die Reminiszenzen nehmen in der modernen Kunst einen nur allzu grossen Raum ein. Auch Marées war in jenen Münchener Jahren nicht frei davon. In einem Bilde, welches aus dieser Zeit stammt und sich in der Sammlung des Grafen von Schack in München befindet, ist die Vorliebe für niederländische Kunst ebenso erkenn-

bar, wie in jenen von seinen damaligen Studiengenossen aufbewahrten Skizzen. Immerhin ist hier von einer sklavischen Unterwerfung unter fremde Vorbilder nicht die Rede; ein starkes Naturgefühl macht sich geltend, welches nur die Welt der Gestaltung noch nicht gefunden hat, in der es sich zum Ausdruck hätte bringen können. Aus dem Jahre 1860 oder 1861 wird ein Bild erwähnt, Schills Tod darstellend; dasselbe sei in Köln ausgestellt gewesen und von der Kritik sehr ungünstig beurteilt worden; Marées habe schon damals jene starke Abneigung gegen öffentliche Ausstellung seiner Bilder bekommen, die ihm bis an seinen Tod eigen blieb. Das Schicksal des Bildes ist mir ganz unbekannt; es müsste merkwürdig genug sein, zu sehen, wie Marées bei seinem rein künstlerischen Streben die Schranken einer so bestimmten gegenständlichen Darstellung zu durchbrechen gesucht haben mag. Ein anderes Bild aus jener Zeit, dessen Gegenstand ich nicht habe erfahren können, soll in Privatbesitz in Mecklenburg übergegangen sein.

Im allgemeinen hat über den Resultaten von Marées' Thätigkeit immer ein Missgeschick gewaltet; es war dies nicht zufällig, sondern hing eigentümlich mit Marées' besten Eigenschaften zusammen. Bei seiner ausserordentlichen Arbeitslust und der grossen Regsamkeit seines Geistes musste er sehr viel hervorbringen, und man fragt sich vergeblich, wo sich die Zeugnisse einer mehr als dreissigjährigen Thätigkeit befinden. Wer ihm irgend nahe gestanden hat, der wird bemerkt haben, dass er mit der

hohen Meinung, die er von dem hatte, was er leistete, doch keinerlei Verliebtheit in seine eigenen Leistungen verband. Ihm galt die Thätigkeit alles; die Leistung war ihm nicht ein Endpunkt, sondern nur ein Schritt auf dem Wege, den er ging; war der Schritt gethan, so sah er nicht mehr rückwärts, sondern vorwärts. Was er um sich her erblickte, musste ihm als ein sehr handwerksmässiger Betrieb der Kunst erscheinen; er sah, wie so viele die Begabung, die ihnen von der Natur zu teil geworden war, zu einer Fertigkeit ausbildeten und zufrieden waren, wenn sie ihr Lebenlang mit immer gleichen Leistungen ein immer gleiches oberflächliches Kunstbedürfnis befriedigen konnten. Ihm erschien der künstlerische Beruf in einem ganz anderen Lichte. Er wusste, dass er als Künstler in einer Beziehung zur Natur stehe, die anderen fremd bleiben müsse; den Sinn seiner Thätigkeit konnte er nur in der Entwickelung dieser Beziehung zu immer grösserem Reichtum, zu immer höherer Klarheit erblicken. Jede Leistung konnte ihm nur als ein Durchgangspunkt erscheinen, ihr Wert lag in ihrem Entstehen, nicht in ihrem Vorhandensein. Er würde es als eine Schwäche betrachtet haben, hätte er aus dem, dessen eigentliche Bedeutung für ihn vorüber war, einen Gegenstand dauernder Wertschätzung machen wollen.

So konnte es keinen schlimmeren Feind seiner Sachen geben, als ihn selbst; er hatte für die Aufbewahrung derselben nicht den geringsten Sinn; Studien und Zeichnungen häuften sich auf und lagen

unbeachtet am Boden, bis sie gelegentlich vernichtet wurden. Bei seinen verschiedenen Ortswechseln nahm er wenig Bedacht darauf, was aus alledem werden würde, was er zurückliess. Zuweilen verschenkte er wohl einiges; das meiste aber überliess er seinem Schicksal, und so ist es zerstreut worden oder zu grunde gegangen. Mit dieser Sorglosigkeit in betreff der eigenen Leistungen hing es auch zusammen, dass er jederzeit bereit war, seine Thätigkeit anderen zu gute kommen zu lassen. Er zeigte sich auch hier ausschliesslich beherrscht von dem reinen sachlichen Interesse und hatte die seltene Fähigkeit, sich selbst zu vergessen. Schon in seiner Münchener Zeit wurde er oft von solchen zu Hilfe gerufen, die sich selbst nicht weiter helfen konnten, und es war bekannt genug, mit welcher Leichtigkeit, Sicherheit und Überlegenheit er da eingriff, das Richtige fand, wo der andere verzweifelnd keinen Ausweg wusste. Scherzhaft nannten ihn seine Genossen den Feldscher, weil er immer kommen musste, wenn ein energischer Eingriff nötig war.

III.

Wer Marées in seiner Münchener Zeit gekannt hat und ihn dann nach Jahren in Rom wiederfand, der muss überrascht gewesen sein von der bedeutenden Veränderung, die mit ihm vorgegangen war. Er verliess München im Jahre 1864, um nach Italien zu gehen, und dort ist er mit verhältnismässig kurzen Unterbrechungen geblieben bis zu seinem Tode. Er stand damals offenbar vor jener inneren Krisis, die jeder Strebende in sich erleben muss, um zu voller Selbständigkeit und zum klaren Bewusstsein seiner Lebensaufgabe zu kommen. Es ist entscheidend für ihn geworden, dass er gerade in diesem Augenblicke die heimatlichen Verhältnisse verliess und den italienischen Boden betrat. Wie durch eine gewaltige Kluft sah er sich plötzlich von den künstlerischen Zuständen getrennt, die ihn bisher umgeben hatten. Nun erst konnte er den Bestrebungen seiner Zeit gegenüber zur inneren Freiheit gelangen, nun erst konnte sich ungehindert in ihm alles das entwickeln, was seiner ganzen ferneren Thätigkeit Inhalt und Wert geben sollte.

Mancher Künstler wandert nach Italien, und da er sich herausgerissen sieht aus den Befangenheiten

der Zeit, der er angehört, des künstlerischen Herkommens, in dem er aufgewachsen ist, enthüllt sich ihm wohl auch eine höhere Aufgabe, der zu dienen er berufen sei. Aber die Erkenntnis erschreckt ihn; wie einen bösen Traum schüttelt er sie von sich ab; er flüchtet zurück auf den sicheren Boden, auf dem er so viele andere zu Erfolg und Ruhm gelangen sieht. Keinen anderen Nutzen trägt er davon, als dass er Bruchstücke italienischer Natur und Kunst in seine Heimat mitnimmt, um sie für all die sonderbaren Zwecke zu verwerten, denen er seine Fähigkeiten dienstbar macht. Für Marées gewann der Aufenthalt in Italien eine ganz andere Bedeutung. Ihm waren von seinen Jugendgenossen rasche Erfolge prophezeit worden. Das Schicksal, dem seine Begabung nun anheimfiel, ist von manchen als eine Bestätigung der landläufigen Ansicht benutzt worden, nach der dem nordischen Künstler das Leben in Italien eher Schaden als Nutzen zu bringen geeignet sei; er entfremde sich seiner Heimat und seiner Zeit; er gebe die natürlichen Bedingungen seiner Entwickelung auf und versetze sich in eine künstliche Lage, in der er notwendig den Zusammenhang mit den Bedürfnissen und Forderungen der Zeit einbüsse; er vereinsame, und indem er nur darauf aus sei, sich selbst genug zu thun, verliere er den Massstab für das Verhältnis, in dem seine Leistungen zu denen anderer und zu dem geistigen Leben seines Volkes ständen. Was habe der moderne Künstler in Italien zu suchen, was könne er dort lernen? Die Zeiten seien auf immer

vorbei, in denen der Schönheitskultus, die Welt reiner Formen dem Menschen ein Interesse einflössen könne. Man sei mit ernsteren Aufgaben beschäftigt, man stehe vor tieferen Problemen. Nur wo im Kunstwerke der Anteil an den geistigen Strömungen der Zeit sichtbar werde, könne von irgendwelcher Bedeutung die Rede sein. Nur inmitten seines Volkes könne der Künstler ergriffen werden von den treibenden Mächten des Lebens; nur hier könne er zu dem Bewusstsein erstarken, dass er selbst eine Macht sei, dass er die Einflüsse, die er empfangen, wiederum zu Wirkungen auf andere gestalten könne. Nicht ungestraft wende er seiner Zeit, seinem Volke den Rücken, um zu der Kunst einer fernen Vergangenheit, zu der Natur eines fremden Landes zu fliehen. Seine Leistungen würden als vereinzelte Erzeugnisse einer individuellen Begabung wohl gelten können; als notwendige und wichtige Bestandteile würden sie sich aber niemals in das Gesamtbild der geistigen Arbeit einordnen, die von der Zeit vollbracht werde.

So ernsthaft und anspruchsvoll dies von denen vorgebracht wird, die sich im Besitze höherer Gesichtspunkte zu sein rühmen, so gehört es doch zu jenen oberflächlichen Wahrheiten, die sich in grosse Irrtümer verwandeln, sobald man die gegebenen Verhältnisse einsichtsvoll betrachtet. Freiwillig und ohne Not wird sich keiner, der aussergewöhnliche Kräfte in sich fühlt, in die Fremde und Einsamkeit verbannen. Hätte die nationale Kunst, mit der man sich brüstet, zu deren Dienst man jene Flüchtlinge

zurückruft, nur einige innere Verwandtschaft mit derjenigen der grossen Vergangenheit, wie glücklich würden diejenigen sein, die das Verhängnis, mit künstlerischen Anlagen ausgestattet, in unseren Tagen hat geboren werden lassen. Hier aber giebt man sich einer gewaltigen, bewussten oder unbewussten Täuschung hin. Wenn man mit Recht betont, dass die Kunst damals in innigem Zusammenhange gestanden habe mit dem sie umgebenden Leben, mit dem geistigen Gehalte der Welt, der sie angehörte, so irrt man doch, wenn man meint, es sei etwas damit gethan, dass man den Schaffenden hinweise auf Stoffgebiete, die aus ganz anderen Gründen wichtig und bedeutend sind, als aus künstlerischen. Die produktive Thätigkeit jener Jahrhunderte ist nicht darum derjenigen anderer Zeiten überlegen, weil in ihren Darstellungen so vieles wiederzuerkennen ist, was damals die Gemüter bewegte, die Geister beschäftigte. Vielmehr ist sie darum bedeutungsvoll, weil sie sich selbst, ganz abgesehen von den Stoffgebieten, mit denen sie sich unwillkürlich verband, als ein wesentlicher Inhalt des geistigen Strebens jener Zeiten darstellt. Ihre Wichtigkeit ist gar keine erborgte, sondern eine ursprüngliche; sie kann nur von denen erkannt werden, die von jenem äusserlichen Zusammenhange abzusehen vermögen. Jede echte Kunstübung wird, welchem Inhalte sie auch zu gute kommen mag, doch immer nur ihre eigenen Ziele verfolgen. Unbekümmert um die Forderungen, die im Namen der zur Darstellung kommenden Stoffgebiete gestellt

werden mögen, wird sie im Grunde doch nur danach streben, sichtbares Sein überhaupt zu immer bestimmterem und reicherem Ausdruck zu entwickeln. Dies ist der Grundzug jener schaffensfreudigen Zeiten. Neben allen den die Geister bewegenden Fragen erhob sich das Streben nach Gestaltung zu selbständiger gleichberechtigter Bedeutung. Was nur zu häufig von anderweitigen Gebieten des Denkens und Handelns vorweggenommen wird, die Kraft zahlreicher und bedeutender Individuen, die lebendige und verständnisvolle Teilnahme der Zeitgenossen, das kam der Kunst zu gute. In dem künstlerischen Schaffen gelangte nicht mehr bloss ein beliebiger Inhalt zu mittelbarer und unzulänglicher Darstellung, vielmehr offenbarte sich in ihm unmittelbar ein bestimmter Natur- und Weltinhalt, der nur in der Kunst zum Ausdruck zu kommen vermochte.

Nur der Umstand, dass der natürliche Sinn, der den Denkmälern früheren Schaffens innewohnt, zu gunsten von allerhand irrigen Deutungen missverstanden worden ist, vermag es zu erklären, dass man es wagt, die heutige Kunst mit derjenigen aus den Blütezeiten der künstlerischen Entwickelung zu vergleichen. Entsprang damals das gestaltende Schaffen einem natürlichen, allgemeinen Bedürfnis, so gleicht die heutige Kunst einem erborgten Gewand, in das die Zeit sich zu kleiden bemüht ist. Was kümmert Beschauer sowohl wie Künstler die aus der Anschauung sich entwickelnde Beziehung zur Natur, was jenes Eindringen in den Reichtum, in

die Herrlichkeiten der sichtbaren Welt, welches nur der bildnerischen Gestaltung gelingen kann? Selbst wo die Kunst nur ihrem eigenen Prinzipe zu folgen vorgiebt, wie in der naturalistischen Bewegung, gehorcht sie doch nur in sehr unverständiger Weise einem Anstoss, der von einem ganz anderen Gebiete, dem wissenschaftlichen ausgegangen ist. Das heutige Leben steht unter der Herrschaft ganz anderer Mächte. Die Kunst, der Selbständigkeit, des massgebenden Einflusses entbehrend, muss der Zerrüttung verfallen; sie ermangelt der inneren Wahrheit, weil sie sich beständig aufgiebt, um Forderungen gerecht zu werden, die von aussen an sie gestellt werden; sie tritt nicht selbstbewusst dem Leben entgegen, um es ihrerseits mit einem neuen Inhalt zu bereichern, vielmehr verliert sie sich an das Leben und sieht nur zu, wo sie immer neue, ihr fremde Interessen aufspüren kann, um sich ihrer zur Erweckung eines Anteils zu bedienen, den sie für sich selbst nicht zu erringen vermag. Was nützt das natürliche Talent, wenn es gar nicht dazu gelangt, nach einem unmittelbaren Naturausdruck zu suchen, wenn es vielmehr nur dazu ausgebildet wird, die Darstellungsmittel für die verschiedenartigsten Aufgaben zu beherrschen? Die Hingabe an die zeitgenössischen Interessen hat zu einem Vergessen des ursprünglichen Sinnes alles künstlerischen Schaffens geführt. Die gesamte im öffentlichen Leben stehende Kunst ist zu einem Tummelplatz persönlichen Ehrgeizes geworden; der stille sachliche Ehrgeiz, aus dem allein echte Leistungen entspringen können,

scheint vernichtet. Bei allem vorgeblichen Reichtum ist die heutige Produktion öde und einförmig. In tausend Modifikationen treten immer nur dieselben Kunstgriffe zu tage. Nur Gleichgültigkeit gegen die Natur kann es möglich machen, dass mit einer durchaus unzulänglichen, erlernten oder erborgten Formensprache allen möglichen Bedürfnissen nach Darstellung, Genuss, Unterhaltung immer und immer wieder genügt wird.

Die Erkenntnis des inneren Gegensatzes zwischen der Gegenwart und einer grossen Vergangenheit kann selbst mit der freiwilligen Verbannung aus dem Vaterlande nicht zu teuer erkauft werden. Und Marées ward mehr als diese Erkenntnis; ihm erwuchs aus der neuen Umgebung die Kraft, der grossen Lüge modernen Kunsttreibens entgültig zu entsagen. Dass er dies vermochte und der gewonnenen Überzeugung unerschütterlich treu blieb bis ans Ende, das ist einer der wesentlichen Züge in dem Bilde seines Lebens. Als er sich, der Heimat entrückt, auf dem Boden und unter den Zeugnissen einer vergangenen Blütezeit der Kunst fand, da musste er zum erstenmale begreifen, dass er mit aller seiner Begabung, mit all seinem Streben bisher doch nichts erreicht habe, dass er erst anfangen müsse, einen Künstler im wahren Sinne des Wortes aus sich zu machen. Er empfing von den Werken jener grossen Vergangenheit eine ganz neue Lehre. Sie erschienen ihm nicht mehr als vereinzelte Leistungen, die, so wie sie waren, aller Produktion als Muster und Vorbild dienen müssten. Er sah sie

in der Zusammengehörigkeit ihres Entstehens, in dem grossen Zusammenhange mit der Natur des Landes, dem sie angehörten. Nun erst schien ihm das Verständnis derselben aufzugehen; er erkannte in ihnen den immer neu gesuchten, in immer neuer Weise gefundenen, zu immer höherer Wahrheit und Vollkommenheit gesteigerten Ausdruck einer Beziehung zur sichtbaren Welt, von der auch er sich ergriffen fühlte. Es waren nicht mehr die einzelnen Vortrefflichkeiten und Vollkommenheiten, die er bewunderte, die er als Gegenstände des Studiums, der Nachahmung betrachten zu müssen glaubte. Alle Denkmäler jener grossen Zeit, von denen er sich umgeben sah, wiesen ihn darauf zurück, dass damals der menschliche Geist von dem mächtigen, allgemeinen Verlangen erfasst worden war, das sichtbare Bild der Natur im künstlerisch gestalteten Ausdruck zum klaren, überzeugenden Dasein zu bringen. Jeder einzelne Meister, in dessen Werke er sich vertiefte, war ihm nun nicht mehr bloss der Urheber einer Reihe bewunderter Schöpfungen. In der individuellen Eigentümlichkeit eines jeden erkannte er jenes allgemeine Verlangen wieder. Er sah, wie der einzelne, teilnehmend an dem allgemeinen Ausdrucksbedürfnis, sich zu der Natur in einem besonderen, nur ihm eigenen Verhältnis befand, wie sich dieses Verhältnis in seiner bildenden Thätigkeit entwickelte und in einzelnen Leistungen zu seinem klarsten und höchsten Ausdruck steigerte.

Es musste in Marées' Thätigkeit unwillkürlich ein Stillstand eintreten. Er stand in jenem Lebens-

alter, in dem es bei jedem Menschen mit den ersten Illusionen vorbei zu sein pflegt. Hatte er sich im Vollgefühl seiner Begabung den Sieg leicht gedacht, den er im Leben zu erringen hoffte, so fasste er nun das, was zu thun war, näher ins Auge und sah ein, dass derjenige, in dem den herrschenden Überzeugungen und den anerkannten Leistungen ein Widersacher erstehen solle, zu einer ungeheuren Anstrengung und zu dem Opfer seines Lebens bereit sein müsse. In demselben Augenblicke, in dem es ihm klar wurde, eine wie schwere Stellung ihm seine innerste Überzeugung der Welt gegenüber anwies, begriff er zugleich, dass er zunächst noch an sich selbst eine grosse Arbeit zu verrichten habe, um seiner Aufgabe gewachsen zu sein. Er musste zu der beschämenden Einsicht kommen, dass er noch gar nichts sei und könne. Was sollte es heissen, dass er mit zeitweiligen, unzusammenhängenden Äusserungen einer überraschenden Begabung leichte Siege über Unfähigkeit und Mittelmässigkeit errungen hatte? Konnte er doch nichts in die Wagschale legen, wenn er sich mit denen verglich, die ihm nun erst auf ihrem heimatlichen Boden in ihrer ganzen Bedeutung verständlich wurden. Und zugleich musste ihn das wunderbare Land, in das er eingetreten war, auf das mächtigste anregen. Man erkennt aus seiner ganzen späteren Thätigkeit, dass er nach Italien hatte kommen müssen, um zu der sichtbaren Welt in eine grosse, zusammenhängende Beziehung treten zu können. Seine bisherigen Leistungen bekundeten doch nur jenes

Suchen nach irgend einem Punkte, an dem das künstlerische Ausdrucksbedürfnis in ein vorübergehendes Verhältnis zu der Natur treten konnte; in allem Späteren erkennt man die Entwickelung einer Welt der Gestaltung, die der Natur nur durch diese einzige Individualität abgewonnen werden sollte. Marées musste inne werden, dass ihm erst hier in Italien aus den äusseren Anregungen, die er empfing, und aus den tiefsten Anlagen seines Wesens die Welt entstehen sollte, durch deren Ausdruck er zu einem Künstler im wahren und grossen Sinne des Wortes werden könnte.

Damals mögen bei Marées Augenblicke erhebender Erkenntnis mit tiefer Niedergeschlagenheit gewechselt haben. In die Freude, eine künstlerische Wiedergeburt an sich zu erleben, musste sich mancher Wermutstropfen mischen. Er war nun einmal in die Zeit gebannt, in der er geboren war; nur zu deutlich wurde er auf Schritt und Tritt daran gemahnt, dass er mit dem ganzen Streben seiner Natur allein stehe. In ihm selbst ging die gewaltsamste Erneuerung vor, und, indem er den neuen Boden noch nicht gefunden hatte, auf dem er hätte festen Fuss fassen können, musste er quälender Unsicherheit anheimfallen. In die inneren Kämpfe, die er damals durchlebt haben mag, hat wohl niemand einen tieferen Blick gethan. Ein merkwürdiges Bruchstück liegt mir vor, welches aus jener Zeit stammen mag. Marées schreibt an einen ungenannten Freund:

„Es ist schon lange her, dass Sie nichts mehr

von mir gehört haben; so sehr es mir Herzensbedürfnis ist, mich Ihnen auszusprechen, so war doch diese lange Zeit hindurch meine Stimmung so unglücklich, mein ganzes Sein von Zweifeln so hin und her geworfen, dass ich Ihnen den unglücklichen Anblick eines so zerrissenen Daseins ersparen wollte. Wie ein Ahasver ohne Ruhe, ohne Rast schweifte ich umher, wenn auch nicht mit den Beinen, so doch mit dem Geiste. Tausendmal sagte ich mir: sei Mann, arbeite und konzentriere dich in der Arbeit. Jawohl, das ist leicht gesagt, doch schwer gethan. Du brauchst nur zu wollen, sagte mir schon mancher, und du wirst Berge umstürzen. Wer wollte nicht? Der, wer weiss, was er will, hat die halbe Arbeit gethan. Wollen und nicht wissen was: da haben Sie das Geständnis, welches sich denn nun doch meiner geängsteten Seele abringt. Mit Recht schelten Sie meinen Mangel an Vertrauen, auf das Sie mehr wie gerechten Anspruch haben. Ach, ich kann es nicht verhehlen, dass oft mich die tiefste Traurigkeit befällt, denke ich daran zurück, wie frisch, kühn und offen ich meine Laufbahn begann. Ich hielt mich von der Natur für einen Mauerbrecher bestimmt und gedachte, durch Geradheit und unbeirrtes Urteil auf den Pfad zur Wahrheit zu gelangen. Die Zeit galopiert vorwärts, wie zu allen Zeiten, die Menschen jedoch von heutzutage bemühen sich, der Zeit den Rang abzulaufen; es ist ein Rasen von heute zu morgen, wie es die Welt noch nicht gesehen. Ich armer Hinkender komme nicht mit, ich bin schon längst

stehen geblieben, wenn möglich sogar rückwärts gekröpelt. Wozu aber auch die furchtbare Eile, wohin zum Teufel will denn alle Welt, wohin? Ich weiss es nicht. Doch scheint mir, am Ende werden die Leute einsehen, dass sie sich mit aller Eile die gegönnte Frist ums Zehnfache verkürzt haben. Aha, schon wird mir klar, was ich will, ich will leben, ich will das Leben als ein Göttergeschenk ansehen (was es ja auch in der That ist) und will es wert halten und schonen; es soll mir eine unerschöpfliche Quelle der Beschäftigung bieten, jede neue Minute soll mir eine ungekannte Seite dieses köstlichen Geschenkes zeigen. Es handelt sich nur darum, wie das anfangen. Ich bin kein Prophet, ich kann nicht vorhersagen, was geschieht, nicht wissen, wie das Ungekannte auf meine Handlungsweise einwirkt. Aber ich kann mir vornehmen, was ich nicht thun will; dazu ist die Vergangenheit da und die Erfahrung. Dieses gestattet mir noch, ihr Horen, damit ich mich dann gereinigt und befreit eurem Dienste widmen kann.

„Schon wieder ist ein Tag dahin, kein müssiger zwar, doch wiederum hat er gezeigt, wie wenig die Vorsätze der Menschen gelten. Schon in der nächsten Minute, dass wir den Vorsatz geboren, sündigen wir auch dagegen. So wie unser Erdball sich täglich dem Lichte zuwendet, und sich dann doch wieder abwendet, so bewegt sich auch der Mensch fortwährend im ewigen Kreislauf vom Guten zum Bösen. Soll es denn dem Menschen nie gelingen, das Licht, was er sieht, in unabänderlicher Klarheit

zu sehen? Ist der Tag nur dazu da, um der Nacht Platz zu machen?“

„Doch ich glaube fest und unbeirrt, dass, mögen unsere Fehler, Mängel und Schwächen noch so mannigfach und gross sein, mag es uns auch nicht gelingen, dieselben von uns abzuschütteln, ich glaube doch, dass bei einem getreuen Streben ein Gran des Guten erlangt werden muss, und wenn es nur ein Minimum wäre, es ist genug, um im rechten Boden tausendfältige Frucht zu tragen.

IV.

Marées hätte den inneren Erschütterungen, von denen jene Krisis seines Lebens begleitet war, erliegen müssen, wenn er sich nicht zur Arbeit emporgerafft hätte. Dies that er mit seiner ganzen Kraft. Dem Eintritt in Italien folgten lange Jahre einsamen Schaffens, in denen sich die Entwickelung der neugewonnenen Ideale vollziehen sollte. Und nun begann für ihn der eigentliche tragische Konflikt, der Kampf seines dem höchsten Ziele zugewendeten Wollens gegen die Unzulänglichkeit seiner Kräfte. Diesen inneren Feind sollte er niemals überwinden. Schon als ihm seine Aufgabe in ihrer Grösse vor Augen zu treten begann, musste ihm bange werden, ob er sie würde erfüllen können. Es fehlte ihm nicht an Zutrauen zu sich selbst, an Beharrlichkeit, an Mut, alles dem einen Zwecke zu opfern; aber war ihm die Erkenntnis nicht zu spät geworden? Besass er die Kraft, nicht nur die äusseren, sondern auch die inneren Schwierigkeiten zu überwinden, die daraus entsprangen, dass er einem falschen Bildungsgange unterworfen gewesen war, dass er auf kein entgegenkommendes Verständnis, sondern nur auf

Widerspruch und Widerstand rechnen konnte? Gehörte er zu den Glücklichen, die, unbekümmert um das, was um sie herum vorgeht, nach nichts anderem streben, als danach, sich selbst genug zu thun, und die auch so veranlagt sind, dass sie ihre stetig fortschreitende Entwickelung in klaren und vollendeten Leistungen zum Ausdruck zu bringen vermögen? Oder gehörte er zu jenen grossen Naturen, die sich unbedingt Platz zu schaffen vermögen, deren Kräfte zu wachsen scheinen in dem Kampf, den sie gegen den zähen Widerstand des Irrtums, der Mittelmässigkeit, der Gleichgiltigkeit zu führen haben? Wenn er sich Rechenschaft gab über sich selbst, über die Mittel, die ihm zu Gebote standen, um sein Lebenswerk zu vollbringen, so mochte er sich wohl manchmal verzweifelnd eingestehen, dass er einen Kampf beginne, aus dem er nicht als Sieger hervorgehen werde. Wer mochte im Grunde mehr als er selbst die inneren Hindernisse erkennen, an denen seine Leistungen scheitern mussten, noch ehe der Prozess künstlerischer Gestaltung bis zu einem klaren überzeugenden Abschluss durchgeführt war. Wenn er dem Widerstande der Welt das Bewusstsein höherer Einsicht entgegenzusetzen hatte, so versagte ihm doch die Kraft, diesen Widerstand zu brechen. Er verzehrte sich im Kampfe gegen die Mängel der eigenen Begabung, und da wo der Kampf, nach aussen gewendet, eine befreiende Wirkung hätte haben können, sah er sich auf sich selbst zurückgewiesen. Er war sich mit Recht bewusst, dass er in wesentlichen Dingen mit denen in die Schranken

treten könne, die er als seine Vorbilder verehrte; er kannte die Überlegenheit seines Strebens über die Irrgänge seiner Zeitgenossen; er fühlte seine Zugehörigkeit zu dem Reiche echter und grosser Kunst; und dass ihn die Natur, die ihm so viel gegeben hatte, von der Schwelle dieses Reiches doch immer und immer wieder zurückwies, das machte sein Schicksal zu einem tragischen.

Wer sein rastloses Schaffen in diesen langen Jahren nur einigermassen verfolgen konnte, der musste erstaunen über den Reichtum der bildnerischen Gestaltungen, die unter seinen Händen entstanden; eine ganze Welt der Phantasie that sich auf und Bild auf Bild trat in der Herrlichkeit unmittelbarer Erfindung hervor. Und alles dies sah man wieder verschwinden, zu grunde gehen. Unter denselben Händen, die alle diese Schöpfungen so leicht an das Licht hervorriefen, verdunkelte sich allmählich wieder deren Klarheit; anstatt sich immer grösserer Vollendung zu nähern, schienen sie sich immer weiter von einer solchen zu entfernen; ihr Urheber verliess sie, um an neuen Entwürfen das alte Spiel immer von neuem zu wiederholen. Er musste schwer unter einem inneren Zwiespalt leiden; das feste Vertrauen auf ein endliches Gelingen gab ihm die erhebende Kraft zu immer erneuter Thätigkeit, und immer wieder sah er sein Selbstvertrauen zu schanden werden. Dieser Zwiespalt hat sein Dasein von jener Zeit an, als er in Italien sich zuerst seines künstlerischen Berufes in vollem Masse bewusst wurde, bis zu seinem Ende beherrscht.

Hier lag das eigentliche Geheimnis seines Lebens. Viele sind ihm im Laufe dieser Zeit nahe getreten, auf viele hat seine bedeutende Persönlichkeit, sein anregender Verkehr dauernde Wirkungen ausgeübt; viele haben sich der seltenen Eigenschaften seines Charakters, seiner reichen und vielseitigen Begabung erfreut: nur wer in jenen tiefsten Grund seines Lebens eingedrungen war, durfte sich rühmen, ihm innerlich nahe getreten zu sein. Er hat in späteren Jahren oft darüber geklagt, dass gerade er, der so sehr zur Heiterkeit und zum Lebensgenuss bestimmt sei, dazu verurteilt schiene, die Rolle eines Unzufriedenen und Entsagenden zu spielen. Alle, die ihn kannten, wussten es aus Erfahrung, dass er sich gern den heitersten Stimmungen hingab, dass er übermütiger Ausgelassenheit fähig war; gleichwohl blieben sie sich immer bewusst, dass Frohsinn und Lebensfreude nicht die Grundstimmung dieser Natur bildeten; ihrem Blick enthüllte sich nur zu oft ein tiefer Ernst und der Druck eines schweren Schicksals.

Wenn Marées auch wenig geneigt war, über die Vorgänge in seinem Inneren zu sprechen, so kommen doch in seinen Briefen ab und zu Äusserungen vor, die einen Blick gestatten in die seelischen Kämpfe, denen er ausgesetzt war. Ich lasse hier eine Reihe solcher Briefstellen folgen; dieselben verteilen sich auf eine lange Reihe von Jahren und reden eindringlicher, als alle Schilderungen.

„Auch gäbe es wohl manche Entschuldigung für mein absonderlich scheinendes Wesen. Vor

allen Dingen befinde ich mich ja in einem fortwährenden Kampfe zwischen Tod und Leben, den ich auskämpfen will, muss und wahrscheinlich auch kann. Von äusserlichen Dispiaceri zu sprechen, ist nicht meine Art, obwohl ich deren genug habe; aber der Hauptfeind des inneren Glückes steckt in mir selbst, das kann ich nicht verhehlen. Empfänglich, empfindlich und reizbar, habe ich in den letzten Jahren immer auf und nieder geschwankt zwischen Begeisterung, Selbstvertrauen, Überzeugung, Schwarzsehen und gar Verzweiflung. Ich muss mich in allen diesen Dingen mässigen, wenn ich in den sicheren Hafen laufen will und ich glaube auch schon Fortschritte in dieser Beziehung gemacht zu haben. Es ist wahr, um das Beste zu leisten (und zwar will ich nicht mehr als das, was in meinen Kräften steht, aber das ganz), bedarf es eines steten Zusammenraffens und einer fortwährenden Vorstellung des Besten, um ohne Selbsttäuschung handeln zu können. Es ist der Weg, der zur Erkenntnis führt, aber er ist sauer. Freilich kann man mir nicht mit Unrecht vorwerfen, dass ich die natürliche Wirklichkeit zu sehr über meinen Bestrebungen aus den Augen gelassen habe. Verteidigen kann ich mich nicht, aber auch nicht ändern; an ein Rückwärts will und kann ich nicht denken; und wenn man mir mit dem Tode drohen wollte, ich könnte mich nicht ändern. Aber die Folgen werde ich, denke ich, wie ein Mann ertragen; und erreiche ich nur einen kleinen, kleinen Teil meines Wollens, so beweist das denn doch schon, dass ich auch mit

beiden Füssen in der Wirklichkeit stehe und kein sentimentaler Träumer bin. Das Wörtchen ‚fast' muss ich streichen können, dann habe ich schon etwas. Die dazu nötige Beharrlichkeit und Entschlossenheit besitze ich. Mein Mut nimmt zu statt ab, und zugleich, was auch etwas wert ist, meine Gesundheit. — Ich habe Zeiten, wo ich die Einsamkeit über alles liebe, weil ich gerade in ihr am besten verkehren kann mit denen ich sympathisiere. Erinnerung und Phantasie, die eng zusammenhängen, werden in ihr lebendig. Die wahre Produktion ist die Quintessenz des Erlebten und Erfahrenen. Wem dies gelingt, der lebt zweimal, was bei diesem kurzen Leben doch nicht übel ist, und wem es gelingt, dies mit der höchsten Kraft und in allgemein verständlicher Art zu thun, der lebt fort in seinen Werken."

„Meine Illusionen kennen Sie ja; es sind die eines Menschen, der von frühester Jugend sich in den schwersten Kämpfen mit seiner Umgebung, mit sich selbst und mit der Existenz befand, der äusserlich verhärtet, doch noch empfindsam genug ist."

„Und wenn ich lerne, mich mit Ruhe in die wirkliche, greifbare Welt zu schicken, so wird auch meine Thätigkeit von dem Erfolge gekrönt werden, wie ihn gerade nicht der Ehrgeiz, sondern (sozusagen) das Herz wünscht."

„Es handelt sich ja auch nicht darum, von der Welt eine Genugthuung zu erhalten, sondern so viel wie möglich sich selbst genug zu thun."

„Doch Mut, was kann alles Kopfhängen helfen. Freiwillig würde ich mich erst dann diesem Dasein empfehlen, wenn es mir nicht mehr erlaubt und in keiner Weise möglich wäre, meine Bemühungen zum Abschluss zu bringen. Man muss Ausdauer und Beharrlichkeit allerdings bis zum Unglaublichen üben können, sonst ist man eines hohen Zieles nicht wert. Auch so nur ist es möglich, scheinbar Unmögliches möglich zu machen. Ausser meinen wenigen wirklichen Freunden und meinem alten Vater ist niemandem an meinem Schicksal etwas gelegen, und sollten meine Sachen jemals schief ausgehen, so trifft es doch nur mich, und das ist ein grosser Trost."

„Mir wird es schwer, die Folgen der Vergangenheit zu überwinden und auszulöschen, und doch hängt davon bei mir die einzige Möglichkeit einer Zukunft ab."

„Was Du von M. schreibst, freut mich sehr; ich wünsche ihm, so wie jedem, der sich nicht so machen will, wie die Welt es haben will, glücklichen Erfolg. Die Welt, die Gesellschaft, oder wie man es auch nennen will, duldet es nämlich nicht, wenn einer über sie hinausstrebt, und wehe dem Unglücklichen, der es thut. Denn keine seiner allen Men-

schen gemeinen Schwächen wird ihm ungestraft dahingehen. Das Gute, das doch alle Fehler gut macht und überdauert (sei es noch so klein), wird ja selten und nur spät anerkannt."

„Die Zeiten sind schlecht, und die Kunst wird immer mehr brach liegen. Und leider liegt fast die einzige Hoffnung für eine bessere Zukunft derselben darin, dass sie in dem heutigen verrotteten Geschmack und albernem Dilettantismus gänzlich ersticke. Das Unkraut ist zu hoch aufgeschossen, als dass gesunde Keime gesehen und gepflegt werden könnten.

Die gänzliche Beziehungslosigkeit zur Aussenwelt wirkt allerdings lähmend genug und untergräbt die Thatkraft. Immer wieder von neuem bedarf es eines heldenmütigen Elans, immer wieder entrollt der tückische Marmor. Wenn unter solchen Umständen ähnlich Gesinnte sich nicht gegenseitig fördern und halten wollten, so wäre das Unglück wirklich gross, und man möchte Hoffnung und Arme sinken lassen. Und doch sind leider auch von dieser Einsicht nur wenige durchdrungen."

Bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Deutschland schreibt er:

„Ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie sehr mich alles, was ich bis jetzt von Deutschland gesehen habe, verstimmt. Wie erbärmlich ist das Treiben

der Menschen, wenn man es in der Nähe besieht, in wie engen Kreisen bewegt sich ihr Dichten und Trachten und wie hasten und eilen sie sich, um aus einem unerträglichen Zustand in den andern zu gelangen. — Der uns umgebenden Hast und Ungeduld muss man um so grössere Ruhe und Geduld entgegensetzen, und einen Vorsprung hat man ja doch vor den Eilenden, wenn man keinen Phantomen nachjagt, sondern weiss, dass Sympathie das einzig reelle Gut ist, welches ein Mann erringen kann."

Ebenfalls aus Deutschland:

„Hier in der Heimat fühle ich nur, dass ich heimatlos bin. Eine gute Dosis Mut und Unerschrockenheit, das ist das Kapital, mit dem ich mich aufs neue in das Schiff meines Berufes wage."

Dann wieder aus Rom:

„Ihr Brief bestärkt mich ungemein in dem Entschlusse, immer reiner und grösser in der Gesinnung zu werden. Davon hängt denn doch eben alles ab, denn die Gesinnung ist es, die das Thun der Menschen lenkt, und in dieser kann man sich wirklich vervollkommnen. Ich für mein bescheidenes Teil weiss wenigstens, dass sich meine Kräfte immer nach dieser Seite hin zu konzentrieren bestrebt sind; wie mich denn freilich meine eigene äussere Lage immer wieder in diesen Weg drängt. Um zu annäherndem Künstlertum zu gelangen, wie mühsam muss man sich zwischen impotentem Epigonentum

und unüberlegtem Virtuosentum durchdrängen! Auch sehe ich fast alle, von denen es sich überhaupt verlohnt zu reden, bald nach der einen, bald nach der anderen Seite schwanken.“

„. . . es ist etwas in mir, was mich immer und immer wieder über jeden traurigen Zustand erhebt. Und dieses Etwas ist nichts anderes, als meine unmittelbare Beziehung zum Reiche der Erscheinung, wenn auch nicht ein Verstehen, so doch ein fortwährendes Fühlen und Ahnen des Göttlichen, oder wie man's nennen will, in der Schöpfung. Darum kann ich auch, und wenn die ganze Welt den Kopf dazu schüttelt, still und geduldig meinen Weg gehen, und es däucht mir wohl der Mühe wert zu sein, dass auch einmal einer sein ganzes volles Dasein diesem Nachgehen hingebe. Die Gunst oder Ungunst der Zeiten kommt dann gar nicht mehr in Betracht; die endliche Errungenschaft wird von nicht abzusehender Wirkung sein, nicht von geräuschvoller, sondern positiver, folgenreicher. Mit einem Wort, ich sehe ein endliches Ziel, mag es nun nahe oder fern sein, das gilt ganz gleich; es handelt sich zunächst nicht darum, es zu erreichen, sondern sich ihm zu nähern, ja es genügt schon, den ernstlichen Willen zu haben, sich demselben zuzuwenden.

Da wo die Natur am nachdrücklichsten wirkt, tritt sie bei näherer Untersuchung äusserst bescheiden auf. (Die Natur ist immer bescheiden.

Hamlet.) Und doch geht sie auch beim kleinsten Dinge mit voller ganzer Kraft zu Werke.

Wer den Sinn dieser beiden Dinge erkennt, der wird mich auch richtig beurteilen und wohl einsehen, wie aufrichtig ich mich bemühe, in jeder Weise den Andeutungen, die mir die Natur giebt, zu folgen.

— Ich habe in Wahrheit kein Bestreben, mich hervorzuthun, aber das vorhandene Kapital zu erhalten und womöglich mit Wucher zu hinterlassen halte ich für Pflicht. Es ist das freilich nicht so leicht, um so mehr als mit dem jetzt Geltenden und Herrschenden in keiner Weise zu rechnen ist, ja das blosse Darandenken schon als absolut verlorene Zeit zu betrachten ist. Der tieferen Einsicht werde ich mich unbedingt beugen, denn ich kann mir nichts Erfreuenderes und Beruhigenderes denken, als einer solchen zu begegnen. Leider stösst man fast allenthalben nur auf Trivialitäten, worauf nur zu antworten man sich schämen muss."

„Ob Schweigen immer Gold sei, könnte wohl bezweifelt werden.

Doch trotzdem glaube ich, wenigstens in der Erringung der Ruhe fortzuschreiten, die zur Ausübung einer Kunst, die vor allen andern die stille genannt werden kann, nötig ist.

Freilich bin ich überzeugt, dass meine Bestrebungen mich immer weiter aus dem Getümmel des modernen Wirrwarrs entfernen werden; doch

ist damit noch nicht viel gewonnen. Wenn man einmal wieder mit Menschen zusammenkommt, überfällt einen eine gelinde Verzweiflung, wenn man sieht, wie sie das, was eigentlich natürlich, was gesunder Menschenverstand ist, nicht sehen wollen. Ich ärgere mich oft, dass ich mit meinen Ansichten nicht mehr hinter dem Zaun halte, umsomehr da ich weiss, dass das, was nicht von momentanem Erfolg begleitet ist, in der Welt als Verrücktheit erscheint. Aber Geduld und immer wieder Geduld."

„Einen geborenen Künstler würde ich denjenigen nennen, dem die Natur von vorneherein ein Ideal in die Seele gesenkt hat, und dieses Ideal ist es, was ihm die Stelle der Wahrheit vertritt, an das er unbedingt glaubt, und welches zur Anschauung der anderen, sich selbst zum reinsten Bewusstsein zu bringen seine Lebensaufgabe wird. Dieses Wort Ideal ist auch eins von denen, die vielfach missverstanden werden können; ich meine für den bildenden Künstler besteht es zunächst darin, dass sich ihm alles in die Augen Fallende in seiner ganzen Fülle, in seinem Wert und als ein Unerschöpfliches zeige. Dadurch wird seine Geistesrichtung schon früh bestimmt; demgemäss entwickeln sich die dazu nötigen Eigenschaften, Beschaulichkeit, Nachahmungstrieb, Fertigkeiten u. s. w. auch bald.

Ich erinnere mich noch ziemlich genau, wie mir in meinem fünften Jahre die Welt erschien, und wie ich auch gleich diesen Eindruck bildlich zu resu-

mieren versucht war. Von diesem Zeitpunkt an begannen auch die Störungen. Denn kaum erweckt man Aufmerksamkeit, so stellt sich auch der Einfluss ein, der sich, wenn auch wohlgemeint, doch in den meisten Fällen als eine Mauer zwischen Individuum und Offenbarung stellt."

„Meinem Lebensprogramm werde ich treu bleiben; und wenn ich auch, wie die Leute es nennen, darüber zu grunde gehen sollte, so geschieht es mit der Fahne im Arm. Doch denke ich an letzteres nicht; vielmehr denke ich, dass mein Verhalten sich selbst rechtfertigen wird. Meine Kräfte sind noch in keiner Weise vernutzt, im Gegenteil drängen sie nach dem natürlichen Ausgangspunkte. Und wenn auch von allen Seiten Hindernisse wie Pilze aus dem Boden wachsen, schliesslich komme ich darüber hinaus. Und wenn ich mich nicht täusche, so hat mir doch ein unablässiger Kampf auch einige praktische Einsicht erworben. Meine Ziele sind keine gemeinen und erstrecken sich vielleicht über meine eigene unzulängliche Person hinaus. Es wird mir gelingen, auch andere in meine Bestrebungen hineinzuziehen, denn das ist notwendig; und ich habe den Mut, es auf mich zu nehmen, um so mehr als ich mir, soweit es Menschennatur zulässt, einer gewissen Selbstlosigkeit bewusst bin. Vielfach, auch in näheren Kreisen, missverstanden, wohl durch eigene Veranlassung, soll und wird sich doch alles auf- und abklären, dazu lebt man ja. Wenn es

auch nicht zu vermeiden ist, dass man öfters ermattet zusammenklappt, es thut nichts, es ist nur Gelegenheit, sich zu grösserer Energie und Kraftentfaltung zu sammeln. Und was begangene Irrtümer anbelangt, wer wäre ohne solche in Kunst und Leben vorgegangen? Das Résumé bleibt, es geht hinauf und vorwärts, wenn auch langsam."

„Wenn ich bedenke, wie lange es währt, ehe sich Kunstwerke, Resultate, dem Sinne rein erschliessen, um so weniger erschrecke ich vor der Zeit, die in Anspruch genommen wird, ehe sich das Empfundene, Erkannte rein von der Seele ablöst."

„Ich habe das eigene Geschick, dass eine jede künstlerische Phase bei mir mit dem grössten körperlichen Unbehagen, ja oft mit Schmerzen verbunden ist, wie bei einer schwangeren Frau. So war ich in den letzten Tagen in einem recht unangenehmen Zustand, der mir fast das Leben zuwider machte, wenn mir nicht die Natur dabei aufs neue in erfrischender Weise näher gekommen wäre. Beruhigend wie nach dem Tage das Abendsonnenlicht müssen schliesslich auch Kunstwerke im Leben wirken. Ich werde das erreichen, aber ich darf nicht von der Stange lassen, und muss mir mein Terrain Schritt vor Schritt sichern."

„Es mag bis jetzt schon so die beste Art gewesen sein, meine Kräfte im stillen zu üben und

meine Erfahrungen nach manchen Seiten hin zu bereichern. Bleibt's jedoch so, so muss es zur Verzettelung und endlich zur Erlahmung führen. Der Hauptfeind der Kunstausübung bleibt doch immer die Spekulation, und auf die bleibt man doch immer angewiesen, wenn keine äussere Veranlassung zur Herstellung eines Werkes vorliegt. Den bestimmten Anforderungen von Ort und Gelegenheit lässt sich bis zu einem gewissen Grad Genüge leisten, in der alleinigen Konkurrenz mit den Werken der Schöpfung muss man sich ewig als Stümper fühlen, und die eigenen Thaten verwerfen."

„Ich sehe wohl ein, dass noch ein gewaltig Stück Arbeit vor mir liegt, ehe ich meine Absichten annähernd klar ausdrücken kann. Und ich bin auch eigentlich froh, dass es so ist; was würde einem sonst in so entsetzlicher Isoliertheit Lebenslust und Kraft verleihen?"

„Ich will sie (Not und Trübsal) gern ertragen, wenn ich nur endlich die Peripherie des unglückseligen Kreises, in dem ich mich seit Jahren herumdrehe, durchbreche."

„Was mich anbelangt, so habe ich, abgesehen von der Wirkung einiger Sciroccotage, keinen Grund zu Klagen, wie es denn mein Bestreben ist, mir letztere überhaupt ganz abzugewöhnen. Würde es mir nur endlich gelingen, aus dem Labyrinth der Irrungen dahin zu gelangen, dass auch andere keinen

Grund haben, über mich zu klagen. Oft will es wohl sehr lächerlich erscheinen, dass es, um zu wahrscheinlich höchst einfachen, beschränkten und bescheidenen Resultaten zu gelangen, so grosser Umstände und Umwege bedurfte. Doch lässt sich mit dem Schicksal nicht rechten, oder vielmehr lerne man, sich immer zusammen zu nehmen."

„Wenn doch der Wolkenschleier, der sich immer wieder um Stirn und Augen legt, einmal definitiv und für immer zerreissen wollte! Heute hat man einmal den klaren Blick des Verständnisses, doch es fehlt die Eingebung, das andere Mal ist es umgekehrt. Kurz, ein wahrer Künstler bleibt selbst vor allen Dingen Naturprodukt; das ist der Grund, warum dergleichen so selten sind."

V.

Anders als in diesen seltenen Augenblicken offenster Mitteilung pflegte sich Marées im persönlichen Verkehr mit seiner Umgebung zu zeigen. Auch seinen näheren Freunden gegenüber trug er die unbedingteste Zuversicht zu dem Gelingen seiner künstlerischen Absichten zur Schau. Die langen Jahre unermüdlichen, entsagungsreichen Ringens und Strebens schienen getragen von der unerschütterlichen Überzeugung dieses endlichen glänzenden Sieges. Er schien beseelt von dem felsenfesten Vertrauen auf die eigene Sache, von der Gewissheit, dass der eingeschlagene Weg der richtige sei, dass das lange Vorbereitete und völlig Ausgereifte schliesslich wie eine Offenbarung wirken werde. So stark war die Kraft seiner Persönlichkeit, dass diese Überzeugung, die man an ihm wahrnahm, zu einer Macht wurde über seine Umgebung. Wer an den seltenen Mann herantrat, der wurde von dieser Macht erfasst, noch ohne von seinen Leistungen etwas gesehen zu haben. Bis in seine letzten Lebensjahre schlossen sich immer von neuem jüngere Künstler an ihn an; sie unterwarfen sich seiner überlegenen

Einsicht; sie wunderten sich nicht über die seltsame Erscheinung einer Kraft, die sich zu allgemeiner, grosser Wirksamkeit berufen glaubte und sich doch selbst in die Einsamkeit verbannte; sie beschieden sich dabei, dass, wer einen so schweren Weg gehe und ein so hohes Ziel vor sich habe, lange Zeit brauche; sie warteten geduldig, aber sie zweifelten nicht einen Augenblick daran, dass der Zeitpunkt kommen werde, wo das Ziel erreicht sei. Und ebensowenig zweifelten sie daran, dass das Werk des Meisters, wenn er es nur selbst für vollendet erklärt habe, mit derselben überzeugenden Kraft auf alle Menschen wirken müsse, mit der schon der Urheber des Werkes auf den Kreis von Menschen wirke, die ihn umgab.

Für denjenigen freilich, der Marées näher kannte, gewann das zuversichtliche Benehmen, das er zur Schau trug, einen besonderen Sinn. Wenn es ursprünglich ein Schutz war gegen die Zudringlichkeit Unberufener, so wurde es allmählich zu einem Schutz vor den Zweifeln an dem eigenen Beruf. Wie hätte Marées jenes Bewusstsein eines mit unzulänglichen Kräften unternommenen Kampfes ertragen sollen, wenn er nicht zu dem Mittel der Selbsttäuschung gegriffen hätte? Wie es ihm gelang, andere zu überzeugen, dass er wirklich der sei, als den er sich ihnen darstellte, so gelang es ihm auch, selbst an sich zu glauben. Oft genug mag er das klare Urteil darüber verloren haben, wo bei ihm die positive Leistungsfähigkeit seiner Natur aufhöre und wo die Illusion über das von ihm Erreichbare und

Erreichte beginne. Am merkwürdigsten trat dies vor seinen Leistungen selbst zu tage. Zwar hielt er lange Jahre sein Atelier verschlossen und gestattete selbst seinen nächsten Freunden keinen Einblick in seine Thätigkeit. Aber es kamen doch Zeiten, wo er sein Atelier selbst Fremden öffnete. Da war es denn unvergleichlich, wie sich aus dem, was sich dem Auge darbot, und aus dem, was man aus Marées' Munde hörte, allmählich ein wunderbarer Eindruck entwickelte. Das eine war nicht von dem andern zu trennen. Hatten die Bilder etwas Unfertiges, Übertriebenes, gewaltsam Willkürliches, so verschwand dies alles und man glaubte nur Vollendetes zu sehen. Marées vermochte mit einer seltenen Beredsamkeit das, was man sah, als dasjenige darzustellen, was er erstrebt hatte. Nicht nur wurde man durch ihn belehrt, aus der oft seltsamen und befremdlichen Erscheinung das wunderbare Gebilde seiner Phantasie herauszuerkennen; man wurde auch durch seine Worte hinausgeführt über die Unvollkommenheiten, die dem Auge doch nicht verborgen bleiben konnten. Indem der Eindruck der Rede es über den Augenschein davontrug, unterlag man der merkwürdigsten Täuschung und man glaubte, in dem sichtbar Vorhandenen das Geschilderte nun auch wirklich sichtbar zu besitzen.

Es kann darüber gar kein Zweifel obwalten, dass Marées in solchen Augenblicken vollkommen überzeugt war, den vollendetsten bildnerischen Ausdruck für dasjenige erreicht zu haben, wofür ihm der sprachliche Ausdruck in so reicher und ein-

dringlicher Weise zu gebote stand. Er unterlag selbst der Täuschung, die er in anderen hervorrief. Er drängte mit Macht jenes quälende Bewusstsein eigenen Unvermögens zurück und stand vor sich selbst als der vollendete Meister da, dessen Werke seinen Namen unter die Namen der grossen Künstler einreihen würden.

Einem so eigentümlichen Vorgange gegenüber gelang es denen, die Marées nahe standen, nicht immer, dem Gebote wahrer Freundespflicht ganz gerecht zu werden. Sie hatten doch allmählich die Grenzen einer natürlichen Begabung erkannt, der nach der Meinung des zu immer neuen Leistungen sich Aufraffenden nichts unerreichbar sein sollte. Sie sahen eine Natur übermenschlich ringen mit Schwierigkeiten, deren Unüberwindlichkeit ihnen nicht verborgen geblieben war; sie konnten sich nicht darüber täuschen, dass es Illusionen seien, die diesem Ringen einen endlichen glänzenden Sieg vorspiegelten. Mit Staunen und Bewunderung, aber auch mit Besorgnis sahen sie ihren Freund auf einem gefährlichen Lebensgang. Immer bereit, sich selbst, sein physisches, materielles, soziales Dasein aufs Spiel zu setzen, hatte er auf dem steilen Weg nach seinen hohen Zielen keine andere Stütze, als den unerschütterlichen Glauben an die eigene Kraft, der es vorbehalten sein müsse, über alle äusseren und inneren Hindernisse zu triumphieren. Wer teil an ihm nahm, musste vor dem Augenblicke zittern, da nach so vielen fruchtlosen Versuchen die Kraft der Selbsttäuschung erlahmen, die Stütze zusammen-

brechen würde, die dieses Lebensgebäude gehalten hatte.

Musste es nicht als die heiligste Freundespflicht erscheinen, dem Freunde die Augen zu öffnen, solange es noch Zeit war, ihn zu befreien aus dem Banne der Täuschung, den Versuch zu machen, ob man ihn nicht auf einen weniger gefahrvollen Weg bringen könne? Schien es doch, als ob schon die Befolgung gewisser praktisch-technischer Ratschläge genügen müsste, um dem immer wiederholten Misslingen der hoffnungsreichsten Unternehmungen für die Zukunft vorzubeugen. Es hat ihm nicht an wohlmeinenden Freunden gefehlt, die ihm rieten, sich zu bescheiden, seine Ziele weniger hoch zu stecken, die Sicherheit des Gelingens höher zu achten, als die Kühnheit des Strebens. Sich solchen Ermahnungen ausgesetzt zu sehen, gehörte für ihn wohl immer zu den bittersten Erfahrungen. Zu entsagen war ihm unmöglich. Er schreibt einmal an einen Freund: „Von Resignation bin ich weit entfernt. Man muss Geduld und Beharrlichkeit wohl von einander unterscheiden. Ersteres ist eine Weibertugend, die andere aber meiner Ansicht nach die männlichste der männlichen Eigenschaften. Ohne ein bestimmtes, wenn auch oft fernes Ziel, ist sie nicht denkbar, ohne die Kraft, alles Dazwischenliegende zu ertragen, nicht ausführbar. Viele lachen über dergleichen und meinen, das klügste sei den Augenblick zu nützen; diese bedenken nicht, dass sie selber auf diese Weise von der Zeit vernutzt werden, ehe sie es gewahr werden, und ihr Leben

arm und gewöhnlich dahinfliesst. Wenn aber der Beharrliche sich endlich langgehegten Absichten nähert, fängt für ihn eine zweite Jugend an, und erreicht er sein Ziel auch nicht, so hat er doch nicht wie eine Bestie gelebt."

Schroffere Zurückweisungen konnten nicht ausbleiben und Missverständnisse mussten sich zwischen ihn und seine Freunde drängen. Diese empfanden es schmerzlich, wenn sie mit all ihren Bemühungen sich nur den Vorwurf zuzogen, einer strebenden, hochfliegenden Natur ihren ohnehin schwierigen Weg durch kleinmütige Bedenken noch mehr zu erschweren. Und doch hatte derjenige recht, der diesen Vorwurf erhob. Denn man missverstand ihn, und das ist das grösste, wenn auch das tagtägliche Unrecht, was der Mensch dem Menschen zufügt. Was man jenem rastlosen Kämpfer aus dem Schatze der eigenen Einsicht, der eigenen Erfahrung sagen konnte, das hatte er sich selbst oft genug gesagt; aber er wusste auch, dass er sich die Erfüllung gewisser Forderungen, die seine Einsicht stellen musste, nicht abzwingen konnte. Was ihm zu leisten beschieden war, konnte er nur leisten, wenn er sich die Grenzen seines Könnens nicht immer vor Augen hielt. Es musste ihn zur Verzweiflung bringen, wenn gerade seine Freunde die wunden Stellen seines Inneren aufrissen und die Illusion, die ihn schützend umgab, zu zerstören suchten. Zu dem ausserordentlichen Kraftaufwand, den seine Thätigkeit erforderte, kam auch noch die peinliche Aufgabe, die Lebensbedingungen fortwährend verteidigen

zu müssen, unter denen allein ihm sein Schaffen möglich war.

Hätten Marées' Leistungen keinen Anspruch darauf gehabt, für etwas Aussergewöhnliches zu gelten, so würde man einem Dasein, welches einer beständigen Täuschung über den eigenen Wert unterlag, keinen Anteil haben widmen können. Grundlose Illusionen verfallen der Lächerlichkeit. Aber es fehlte Marées thatsächlich nur wenig, um sich den grossen Künstlern vergangener Zeiten anreihen zu dürfen. In ihm schien die Natur alle die köstlichen Elemente vereinigt zu haben, aus denen sich eine echte und bedeutende künstlerische Erscheinung zu entwickeln vermag. Dass er nicht dazu bestimmt war, sich zu einer vollendeten, abgeschlossenen Persönlichkeit auszugestalten, das benimmt seinen Werken mit allen ihren Absonderlichkeiten und Mängeln doch nicht ihren hohen bedeutungsvollen Wert. Inmitten einer Zeit äusserlicher Kunstübung bot er das Beispiel einer unmittelbaren Beziehung zur Natur; er stand ganz und voll auf dem Boden, aus dem allein wahre Kunst emporwachsen kann. Wer ihn recht verstand, der erwartete die Rechtfertigung seines Thuns nicht erst an einem schliesslich zu erreichenden Resultate: in seiner merkwürdigen Thätigkeit selbst, die in immer erneuten Anläufen einem Ziele zustrebte, das zu erreichen ihr nicht bestimmt war, lag seine ausserordentliche Bedeutung.

VI.

Will man den Inhalt der Thätigkeit bezeichnen, die Marées entwickelte, seit er auf italienischem Boden weilte, so muss man sagen, dass er unablässig bemüht war, eine Form zu finden, in der sich ein künstlerisches Verhältnis zur Natur unmittelbar aussprechen konnte. Er schreibt einmal an einen Freund: „In Dichtung und Kunst handelt es sich darum, das Bedürfnis des Publikums, wohlverstanden nicht die Anforderungen, zu befriedigen. Alle wahrhaft grossen Geister sind allerdings diesem Bedürfnis stets zuvorgekommen und darum wirkten sie überraschend. Man sollte übrigens glauben, wir müssten das glücklichste Zeitalter haben, da keinem vergangenen so viel Ergötzliches geboten war; doch das Glück liegt nicht im Genuss, sondern in der Mitteilung desselben. Schon viel wäre gewonnen, wenn erst die Tonart, in der der Gesang angeschlagen werden soll, gefunden wäre. Wenn es nur gelingt, diese zu finden, so haben wir schon viel gethan.“ Den Anforderungen des Publikums sah er nahezu die gesamte künstlerische Bethätigung zum Opfer fallen; das tiefliegende Bedürfnis der

Menschen, das wusste er, konnte nur erweckt werden, wenn abseits von jenen Anforderungen eine ganz neue Welt der Gestaltung sich bildete.

Blickte er zurück auf die beiden Kunstgebiete, die ihm in Italien so nahe traten, das antike und das der Renaissance, so sah er auf jedem derselben den ungeheuren Reichtum der Hervorbringungen einem grossen gemeinsamen Zuge untergeordnet. In aller Verschiedenheit der Erscheinungsweisen sprach sich eine bestimmte, überall wiederzuerkennende Beziehung zur Sichtbarkeit der Dinge aus. Er musste die Künstler jener Zeiten beneiden, die inmitten einer so ausgeprägten Tradition aufwachsend, gleichsam mit der Muttersprache den unmittelbaren bildnerischen Naturausdruck erlernt hatten, in dem ihr Darstellungsvermögen sich entwickeln sollte. Er gewahrte, wie sie im sicheren Besitze einer bestimmten Formensprache vor der Welt doch immer wieder wie vor einem neuen Problem gestanden hatten; es enthüllte sich ihm eine im höchsten Sinne besonnene und doch zugleich von dem frischesten Naturgefühl durchdrungene Thätigkeit. Wie anders verhielt es sich in seiner eigenen Zeit. Unvorbereitet und ratlos standen die Künstler vor der Natur im allgemeinen und vor ihrer Aufgabe im besonderen. Selbst die besten Leistungen blieben planlose und zusammenhanglose Versuche; auch den hervorragenden Begabungen war es unmöglich, nur annähernd die überlegene Meisterschaft zu erlangen, zu der doch selbst mässige Talente in jenen glücklichen Zeiten gelangt waren. Alles musste sich darum handeln,

nur erst wieder an einen Anfang zu kommen, von dem aus eine neue, grosse, zusammenhängende Entwickelung des künstlerischen Gestaltens möglich sei. Das war es, was Marées meinte, wenn er von der Tonart sprach, in der der Gesang angestimmt werden müsse. Und zugleich war ihm klar, dass es mit der Erlernung jener alten Kunstsprache nicht gethan sei, dass man den neuen Wein nicht in die alten Schläuche fassen könne. Ihm bestand die Kunst nicht in vorhandenen Kunstformen; sie war ihm eine Thätigkeit, die nur dann wahres Leben besass, wenn sie sich in selbständigen Äusserungen unablässig erneuerte. Er fühlte sich jenen Alten verwandt, weil er den Sinn ihrer Thätigkeit verstand, weil er den geheimnisvollen Weg erkannt hatte, auf dem jene von dem gemeinsamen Ausgangspunkte aus gerade zu ihren Kunstgebilden gelangt waren; er wusste, dass eine Wiedergeburt der Kunst nur möglich sei, wenn man in gleicher Weise nach nichts anderem trachte, als danach, den Reichtum der Eindrücke im Kunstwerke zu dem Ausdruck bestimmter Vorstellungen zu entwickeln. Aber er war sich auch bewusst, dass er, wenn auch mit dem gleichen Verlangen, doch als ein anderer der Welt gegenüberstehe; mit anderen Augen blickte er in das Reich der Erscheinungen, und der künstlerische Ausdruck, der für ihn die Bedeutung eines lebendigen Naturbesitzes gewinnen sollte, musste sich in einer ganz neuen individuellen Gestalt darstellen. Was ihn zu einer so aussergewöhnlichen Persönlichkeit machte, war nicht nur, dass er inmitten allge-

meiner Verwirrung die Hauptaufgabe alles künstlerischen Gestaltens mit dem sichersten Instinkte herausfand, sondern auch, dass er vermöge der Selbständigkeit seines Wesens der unerschöpflichen Natur gleichsam ein neues Geheimnis abgewann. Die Gebilde, die unter seinen Händen entstanden, wirkten auf andere wie eine neue Naturoffenbarung. Es war die Arbeit seines Lebens, jenen anfänglich noch dunklen Drang in unablässig gestaltender Thätigkeit zu immer klarerem und reiferem Ausdruck zu entwickeln. Nur wer seine immer erneuten Versuche von diesem Standpunkt aus betrachtet, kann ihnen trotz des Mangels an Vollendung, an dem sie alle leiden, gerecht werden.

Marées befand sich mit der Aufgabe, zu deren Lösung er sich berufen fühlte, vor einer eigentümlichen Schwierigkeit. Jedes Werk der bildenden Kunst leidet an Zweideutigkeit, die ihm sein doppelter Inhalt, sein künstlerischer als bildnerischer Naturausdruck und sein stofflicher als Darstellung eines Gegenstandes oder Vorganges verleiht. Solange ein gesteigertes Kunstleben den künstlerischen Rücksichten ihr unbedingtes Vorrecht wahrt, ist dies für den Schaffenden bedeutungslos; er wird mit gleicher Bereitwilligkeit jedes Stoffgebiet ergreifen, weil er auf jedem mit der gleichen Freiheit seinen Zielen nachzugehen vermag. In unserer Zeit dagegen wenden sich gerade die ernsten Begabungen — ich nenne nur Männer wie Feuerbach, Böcklin, Thoma — von der Darstellung alles dessen ab, was das Zeitinteresse fordern würde. Es ist dies nur zu

begreiflich, wenn man bedenkt, dass heutzutage die Produktion von der Forderung gegenständlicher Darstellung beherrscht wird. Die Zeit verlangt die Beteiligung der Kunst an allen ihren Aufgaben, ohne weiter danach zu fragen, wie die Kunst dabei ihren eigenen Aufgaben gerecht werden kann; sie nimmt die Unfähigkeit in ihren Dienst, die zufrieden ist, wenn sie um des Inhalts willen ihren anspruchsvollen Leistungen den Schein einer Bedeutung geben kann. Die Kunst, die sich um ihrer selbst willen entwickeln möchte, sieht sich unwillkürlich von den Lebensgebieten verdrängt, die sich ihr ungesucht darbieten würden. Dies musste auch Marées an sich erfahren; die Jahre waren längst für ihn vorüber, in denen er es unternommen hatte, „Schills Tod“ zu malen. Die Gebiete, die ihn nun zur Gestaltung anregten, weisen darauf hin, dass er nach Befreiung von stofflicher Bedingtheit trachtete. Die antike Welt, einzelne Erzählungen der Bibel, die Gestalten gewisser Heiligen, wie des hl. Georg, des hl. Hubertus, des hl. Martin, waren es, die seine Phantasie beschäftigten. Gegenstände wie „Urteil des Paris“, „Paris und Merkur“, „Raub der Helena“, „Amazonenschlacht“, „Raub der Sabinerinnen“, „Narciss“, spielten eine Zeitlang eine besondere Rolle in seinen Plänen und Entwürfen. Dann ist es wieder „Die keusche Susanna“, die Erzählung aus der Apostelgeschichte von dem Apostel Philippus und dem Kämmerer aus Mohrenland, die ihn anziehen. Es sind lauter Vorwürfe, bei denen das Interesse an dem sogenannten Inhalt der Darstellung, d. h.

an dem, was nicht in der Darstellung enthalten ist, sondern sich nur von ihr aussagen lässt, auf ein äusserst geringes Mass herabgedrückt erscheint.

Immerhin muss es als eine Art Notbehelf angesehen werden, wenn der Künstler, um nicht dem gegenständlichen Interesse zu verfallen, Vorgänge darstellt, die vergangenen Epochen des Kulturlebens angehören; wenn er auch innerhalb solcher Stoffgebiete eine grosse Freiheit der Bewegung hat, so erweckt er durch seine Darstellung im Beschauer doch unwillkürlich das Bedürfnis, jene vergangenen Welten zu neuem Leben erweckt zu sehen; er selbst wird sich von dem Versuch einer künstlichen Zurückversetzung in vergangene Denk- und Empfindungsweisen nicht freihalten können, und da er nun doch einmal ein Kind seiner Zeit ist, so wird eine Art von Unwahrheit entstehen, eine Verkleidung, die wiederum dem unmittelbaren Naturausdruck hinderlich ist.

Marées mochte dies empfinden, und so verliess er auch diese Gebiete mehr und mehr, um sich eine ganz unabhängige Phantasieform zu schaffen, in der er seine eigenste Naturanschauung zum Ausdruck bringen konnte. Dies hat unbedingt den Mittelpunkt seines Schaffens gebildet; hier erscheinen seine Kräfte zur höchsten Leistung angespannt, seine Werke werden hier am bedeutungsvollsten.

Auch andere Künstler suchen und finden wohl ihre Befriedigung darin, ihr Darstellungsvermögen

in den Dienst einer Einbildungskraft zu stellen, die über die gegebene Wirklichkeit hinausgeht. Es giebt unter ihnen höchst merkwürdige und anziehende Erscheinungen; angeregt von einem innigen Naturgefühl, bilden sie scheinbar im Sinne der Natur weiter und führen unserem Auge Gestalten und Vorgänge vor, durch die uns das Reich des Vorhandenen erweitert erscheint. Aber einesteils laufen sie Gefahr, sich in Sonderbarkeiten und Phantastereien zu verlieren, anderenteils treiben sie doch nur ein etwas launenhaftes und willkürliches Spiel mit Bruchstücken, die sie zu ihren besonderen Zwecken der Natur entnehmen. Wenn Marées sich von dem, was im gewöhnlichen Sinne des Wortes Wirklichkeit heisst, entfernte, so geschah dies in einem ganz anderen Sinne. Er war sich vollkommen bewusst, in dem, was er zu gestalten suchte, weder in plattrealistischer Weise einen unmittelbaren Natureindruck wiederzugeben, noch auch die Natur phantastisch umgestalten zu wollen. „Phantastische Gebilde willkürlich aneinander reihen", sagt Schiller, „heisst nicht ins Ideale gehen und das Wirkliche nachahmend wieder bringen, heisst nicht die Natur darstellen." Und ferner: „der Künstler kann kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen, wie er es findet, sein Werk muss in allen Teilen ideell sein, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll." Marées hatte es wohl begriffen, dass es doch nur etwas Handwerkmässiges sei, aus dem Studium des einzelnen Naturvorbildes unmittelbar zur Darstellung über-

zugehen. Wo die künstlerische Thätigkeit darauf hinauslief, in der Wiedergabe einzelner Naturvorwürfe bis zur äussersten Vollendung zu gelangen, da fand er in einer so beschränkten Unterwerfung unter das Vorbild einen nicht geringeren Mangel an wahrer Kunst, als in der so üblichen Missachtung des Naturstudiums zu gunsten irgend eines Gedankeninhalts oder eines sogenannten Schönheitsideals. Man konnte in seinem Atelier oft Mengen von Aktzeichnungen auf dem Boden liegen sehen; sie hatten, nachdem er sie einmal gemacht hatte, keinen Wert mehr für ihn; er vernichtete sie, um neuen Platz zu machen. Sobald er daran ging, das Bild der Natur, was in ihm aus einer reichen, innigen, verständnisvollen Anschauung entstand, bis zum malerischen Ausdruck zu entwickeln, da musste er sich vor allem von dem Zwang frei machen, den das einzelne und direkte Vorbild auf die schaffende Thätigkeit ausübt. Er fühlte, dass er zu der Natur in einem besonderen nur ihm eigenen Verhältnis stehe, er suchte nach einer Form für das, was ihm der Inhalt der Natur war, und diese Form konnte er nur auf dem Wege des bildnerischen Schaffens finden. So enthüllte sich ihm die Wahrheit, dass der Mensch zum höchsten Ausdruck der Realität nur durch schöpferische, ideale Gestaltung gelangen kann. In wessen Seele aus den tief empfundenen Anregungen, die auf Schritt und Tritt aus der umgebenden Welt auf ihn eindringen, sich das Bedürfnis entwickelt, ein Bild zu finden, in dem er zu einer Vorstellung dessen gelangen könne, was ihm

die sichtbare Natur ist, der befindet sich recht eigentlich auf dem Weg, der von der Natur zur Kunst führt. In der Gestaltung, in der er den Reichtum und die Tiefe seines Verhältnisses zur sichtbaren Welt entwickelt, liegt, ohne dass etwas in der Wirklichkeit gefunden werden könnte, was dem Bilde unmittelbar entspräche, die eigentliche Wahrheit, zu der der Eindruck der Natur, sofern sie sichtbare Erscheinung ist, erhoben zu werden vermag. „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz des Menschen zum Feuerblick sammeln.“ (Goethe.)

Indem Marées seinem künstlerischen Ausdrucksbedürfnis eine Form suchte, die von keinerlei gegenständlichem Inhalt bestimmt war, that er einen neuen Schritt; er erhob sich über das hergebrachte Dienstverhältnis, in dem der bildende Künstler zu allen möglichen Gebieten menschlichen Empfindens, Denkens und Handelns steht, er machte die Kunst zu einem ganz unzweideutigen Ausdruck sichtbarer Wirklichkeit und stellte sie damit als etwas Selbständiges, sich selbst Genügendes neben die anderen grossen Bethätigungsarten des menschlichen Geistes. Ob er in diesem Bestreben je Nachfolge finden wird, wer kann das wissen? Die Welt folgt nur selten dem Wege, auf dem sich der Einzelne von der Verworrenheit zur Klarheit durchringt. Und doch könnte die Kunst nur so zu ihrer reinen Gestalt gelangen; alle die Missverständnisse über die ihr

innewohnenden Empfindungs- und Bedeutungswerte würden sich zerstreuen und sie würde nur in ihrem ureigenen Ausdruckswert als die Sprache, in der der Mensch die Sichtbarkeit der Natur unmittelbar auszusprechen vermag, gehandhabt und verstanden werden.

VII.

Freilich würde die blosse Thatsache, dass Marées einen so neuen und selbständigen Weg eingeschlagen hat, noch nicht genügen, um ihm eine hervorragende Bedeutung beizumessen. Diese kann sich nicht aus der allgemeinen, sondern muss sich aus der besonderen Art seines Schaffens ergeben. Hier aber kann selbst die Anschauung der noch von ihm vorhandenen Werke nur eine ungenügende Vorstellung geben. Seine Ziele waren keine naheliegenden, richteten sich nicht auf einzelne bestimmte Werke. In der Art seines Schaffens lag es, dass er viele Versuche wieder vernichtete und nach immer neuen Arten des Ausdrucks suchte. Nur wer mit ihm gelebt hätte, würde diesen unablässigen Kampf haben beobachten können, durch den sich eine wunderbare Naturanschauung in immer neuen Wandlungen zum Dasein empordrängte. Von allen seinen Freunden hat ihn doch keiner mehr als eine Strecke weit auf seinem Weg begleitet, niemand vermag sich Rechenschaft über alle die einzelnen Phasen seiner grossen Lebensarbeit zu geben. Das, was uns jetzt noch zugänglich ist, was oft nur ein Zufall erhalten

hat, was uns bald unfertig, bald in einem Zustand absichtlicher Entstellung vorliegt, vermag uns nur entfernt anzudeuten, welcher bedeutende Gestaltungsprozess hier durch innere und äussere Missstände an einer freien und grossen Entfaltung verhindert worden ist.

Von den ersten Jahren seines römischen Aufenthalts an entwickelte sich bei Marées aus der Zusammenordnung von meist nackten Figuren in landschaftlichen Situationen eine eigentümliche Welt künstlerischer Vorstellungen; er stellte sich sofort auf einen unmittelbaren Naturboden und gewann damit den reinen Ausgangspunkt, von dem aus er dem Reiche der Sichtbarkeit beikommen konnte, ohne den Umweg über die Darstellung aller der Verkleidungen zu nehmen, unter denen das Leben die ursprüngliche Gestalt der Dinge zu verbergen pflegt. Dies bildete den Mittelpunkt seines Schaffens; dahin kehrte er wie zu seiner Hauptaufgabe immer zurück; darin fand er die Sprache, in der er unmittelbar seine reichen Naturerlebnisse zum Ausdruck bringen konnte. Er ging dabei scheinbar sehr einfach zu Werke. Seine Landschaften sind von grossem Reiz und doch sucht man in ihnen vergeblich nach Aussergewöhnlichem; Wiesengründe, sanft hügeliges Terrain, mässige Baumgruppen, ab und zu ein Wasserspiegel, eine ferne Berglinie, das ist alles, was er dem Auge vorführt. Zuweilen bereichert er das Bild durch eine architektonische Andeutung, eine Halle oder dergleichen, einen Raum, in dem sich Menschen bewegen können. Seine

Figuren drücken kaum etwas anderes aus, als ein ruhiges Dasein; Greise, Männer und Jünglinge, jugendliche Weiber und Kinder in den verschiedensten Zusammenordnungen. Wo er ihre Stellungen motivieren will, da wählt er die einfachsten Verrichtungen; so kehrt in seinen Bildern besonders häufig die Darstellung des Orangenpflückens wieder. Auch Pferde, für die er aus seiner früheren Zeit eine gewisse Vorliebe behalten hatte, fügte er gern in seine Entwürfe ein.

Wer seine Thätigkeit nur einigermassen zu verfolgen Gelegenheit hatte, der musste erstaunen, ein wie reiches Phantasieleben sich in der Verwertung so einfacher Elemente bethätigte; und wer in der Lage war, einen Vergleich zu ziehen zwischen den Versuchen, die ihn in jenen ersten italienischen Jahren beschäftigt hatten, und den Formen, in denen dieselbe unablässig verfolgte Aufgabe in seinen letzten Jahren auftrat, der musste begreifen, dass hier eine Lebensaufgabe vorlag. Es handelte sich hier, wie schon gesagt, nicht um ein willkürliches Spiel der Einbildungskraft. Marées zeichnete sich durch einen sehr positiven Sinn für die Thatsächlichkeit der Erscheinungswelt aus. Das Wesen der Dinge offenbarte sich ihm in ihrer Sichtbarkeit; mehr als anderen war ihm das sichtbare Vorhandensein wichtig und bedeutend; eine sinnliche Beziehung verband ihn nahe mit der Aussenwelt; er ordnete sich der Natur unter und gab sich ihr hin mit einer weichen Empfänglichkeit, die ihn jede Feinheit wahrnehmen, jeden Reiz empfinden liess. Aber er ver-

fiel nicht in Schwärmerei. Die männliche Kraft seines Wesens zeigte sich darin, dass er dieses reiche Naturleben, das ihn umgab und erfüllte, nun seinerseits zu immer klarerem und erschöpfenderem Ausdruck zu entwickeln bemüht war.

Dieses Ringen, im Kunstwerk den höchsten Ausdruck für die lebendige Wahrheit der Natur zu finden, musste sich in einer doppelten Entwickelung der bildnerischen Thätigkeit darstellen. Einmal nach seite dessen, was man im eigentlichen Sinne Komposition nennen mag. In der nie ruhenden Umbildung der den Künstler beschäftigenden Vorstellungselemente, in ihrer immer neu gesuchten Zusammenordnung zum Bilde war ein beständiger Fortschritt bemerkbar. Die Verarbeitung der Natureindrücke zu einer in sich geschlossenen Gesichtsvorstellung trat mit jedem neuen Versuche bewusster und planvoller zu Tage. Und damit in engem Zusammenhange stand eine andere Entwickelung, die bei Marées eine hervorragende, zugleich aber verhängnisvolle Rolle spielte, die Entwickelung nach seiten der zu erreichenden Illusion. Es ist klar, dass das Kunstwerk, wenn es eine durch den Künstler vollzogene Offenbarung der Natur sein soll, in der Überzeugungskraft seiner Erscheinung mit dem Natureindruck muss wetteifern können. Von Nachahmung ist hier nicht mehr die Rede und die Glaubwürdigkeit des Dargestellten kann nicht an der Übereinstimmung mit einem Naturvorbild gemessen werden. Das Kunstwerk muss an die Stelle der Natur treten; erst dann werden wir aufhören die Kunst durch die

Natur sehen zu wollen; wir werden uns vielmehr der Kunst unterwerfen, damit sie uns die Natur sehen lehre. Marées wendete einen grossen Teil seiner Kräfte, eine staunenswerte Energie darauf, seine Bilder in der Vollendung so weit zu treiben, dass sie die Illusion des Lebens erwecken mussten. Und das war der Punkt, wo er scheiterte. Wem es vergönnt war, die fortschreitende Arbeit Marées' in seinem Atelier zu verfolgen, der wird die Beobachtung haben machen können, das jedes seiner Bilder ein Stadium erreichte, in dem die Absicht rein und ungetrübt aus ihm hervorleuchtete. Seine Schöpfungen in solchem Zustande zu sehen, war ein grosser Gewinn; es waren Naturoffenbarungen im besten Sinne des Wortes; keinem Natureindrucke vergleichbar, den man selbst hätte erleben können, traten sie einem doch mit der Macht eines Natureindruckes entgegen; aus dem, was sich dem Auge als eine überraschende Erscheinung darbot, eröffnete sich ein ganz neuer Ausblick auf das Reich der sichtbaren Welt, das hier einen so konzentrierten Ausdruck gefunden hatte. Der Betrachter musste wohl wünschen, die Bilder auf diesem Punkte der Entwickelung erhalten zu sehen; die Unfertigkeiten, die ihnen anhafteten, traten vollständig zurück gegenüber den seltenen Vorzügen, durch die sie sich auszeichneten. Dem Künstler selbst aber schwebte ein ganz anderes Ideal von Vollendung vor; was er erreicht hatte, musste ihm nur wie eine Andeutung vorkommen im Vergleich zu der Kraft und Reinheit der Wirkung, die er erreichen wollte. Er

sprach oft von der Bescheidenheit und zugleich der Energie, mit der das Naturbild allenthalben wirke; so forderte er auch vom Kunstwerke, dass jede Spur eines anmasslichen Könnens aus ihm getilgt sei; nicht mehr als ein Hervorgebrachtes solle es wirken, gerade dadurch aber die volle Macht einer unmittelbaren Erscheinung erlangen. Er wuste wohl, dass ein langer Weg nötig sei, um diese Vollendung zu erreichen; das, was von seinen Kunstgenossen gemeinhin Vollendung genannt wurde, dieses Prahlen mit Geschicklichkeiten und Virtuosenkünsten durchschaute er nur zu sehr; er wusste, dass da noch nicht einmal der Anfang des Weges betreten sei, der zu jener wahren Kunstvollendung führe. Wie für ihn selbst, so wurde es zum Verhängnis für seine Bilder, dass ihm die Kraft gerade da versagte, wo das Letzte, Höchste hätte geleistet werden sollen. Aus unermüdlichen Überarbeitungen gingen die anfänglich so herrlichen Gebilde, statt in überzeugender Vollendung, doch häufig nur entstellt hervor.

Ohne auf Marées' Thätigkeit im einzelnen eingehen zu wollen, so muss doch hier erwähnt werden, dass sich allmählich aus seinen mannigfachen malerischen Versuchen ein bestimmtes Thema entwickelte, in dessen Bearbeitung er hoffen mochte, seine Beziehung zur Natur in einem reichgegliederten und umfassenden Ausdruck niederlegen zu können. Er nannte die Bilder, die in diesen Kreis gehörten, die Hesperidenbilder; in den späteren Jahren seines Lebens beschäftigte er sich wesentlich damit, die Reihe dieser Gestaltungen zu vermehren. Es

mochte ihm dabei noch ein besonderer Gedanke vorschweben. Im Sommer 1873 hatte er in dem Gebäude der Zoologischen Station in Neapel einen Saal mit Freskobildern ausgeschmückt. Es war einer von den wenigen Fällen in seinem Leben, in denen seine Thätigkeit durch eine äussere Veranlassung bestimmt wurde. Das ganze Unternehmen wurde sehr schnell ins Werk gesetzt; Marées begann es ohne weitere Vorbereitungen und führte die umfangreiche Arbeit in wenigen Sommermonaten zu Ende. Eine Langwand, durch zwei gemalte Pilaster in ein grösseres und zwei kleinere Felder abgeteilt, zwei Schmalwände und eine Fensterwand waren mit Gemälden auszustatten. Da Marées an kein bestimmtes Programm gebunden war, so griff er mit natürlichem Sinn nach dem, was ihm am nächsten lag. Das Meer mit den Inseln, die Küste mit Fischern, die Netze nach ihren Schiffen tragen; das Land mit Orangenhainen und müssigen Menschen; endlich eine Erinnerung an das freundschaftliche Zusammensein mit denen, die gleich ihm dem jungen Unternehmen ihre Kräfte widmeten. Unleugbar erscheint das Ganze wie eine Improvisation. Immerhin zeigt sich Marées grosse künstlerische Kraft in der Art und Weise, in der hier das umgebende Leben, diese ganze herrliche weite Welt von Erde und Meer, von Licht und Glanz, von Üppigkeit und feierlicher Stille, von ursprünglich natürlicher Thätigkeit und beschaulicher Unthätigkeit zu einem bestimmten, in sich gegliederten und doch geschlossenen Ausdruck gebracht ist.

In den Bildern an der Fensterwand — ruhende, behagliches Dasein zeigende Gestalten, inmitten einer reichen Natur — zeigt sich schon jene malerische Welt, die später zu dem Kreise der Hesperidenbilder sich erweitern sollte. Marées wusste wohl, dass er Besseres und Reiferes leisten könnte, als diese schnell unternommene und gleichsam im Fluge beendete Bilderreihe; aber er wusste auch, dass er sein Höchstes nur würde leisten können, wenn er vor eine ähnliche Aufgabe gestellt würde. Das Ziel seiner Wünsche war, dass ihm einmal ein sympathischer Raum überlassen werden möchte, den er in voller Freiheit, nach seinem eigenen Gutdünken ausschmücken könnte. Aus den mancherlei Entwürfen und Bildern, die er aus dem Kreise seines Hesperidenthemas hinterlassen hat, kann man eine Ahnung davon gewinnen, wie er sich seine Aufgabe dachte. Der ihm anvertraute Raum würde ihm zu dem Schauplatz geworden sein, auf dem er alles, was sein Auge der in ihrer Weite, ihrer Fülle, ihrem Reichtum unfassbaren Natur an Anregungen, Eindrücken, Einsichten verdankt hatte, zu einem umfassenden, einheitlichen und doch reichgegliederten bildnerischen Ausdruck erhoben haben würde. Wäre es ihm dabei gelungen, seine Bilder bis zu dem Grad überzeugender Lebendigkeit zu bringen, den er immer anstrebte, so würde der Betrachter einen ebenso bedeutenden als aussergewöhnlichen Eindruck erlebt haben. Indem er eingetreten wäre in den bildgeschmückten Raum, würde er, der Wirklichkeit entrückt, die Dinge der Welt wie im Traum

wiedererblickt haben. Je mehr er sich aber in den Anblick der ihn umgebenden Gestalten vertieft hätte, desto mehr würde es ihm klar geworden sein, dass er hier nicht vor einer fremden Welt, sondern vor dem offenbar gewordenen Geheimnis der sichtbaren Natur selbst sich befinde. Wie unzusammenhängend, verworren, flüchtig hätte ihm nun alles vorkommen müssen, was sein Auge da draussen in den Reichen der Sichtbarkeit erlebt und erfahren hatte, nun, da ihm klar und bestimmt, übersichtlich und einheitlich, ein Bild entgegengetreten wäre, in dem ein überlegener Geist die in ewiger Flucht begriffenen Erscheinungen sich ihm in gestalteter Form darzustellen und ihm Rede zu stehen gezwungen hätte.

Niemals ist Marées die glückliche Gelegenheit geboten worden, zu einer so aussergewöhnlichen Leistung wenigstens den Versuch zu machen. Allmählich hatte er sich beschieden und dachte daran, in anderer Weise zu einer öffentlichen Bekundung seiner Kunst zu gelangen. Gegen das übliche Ausstellungswesen hatte er eine berechtigte Abneigung; nicht anders hätte er sich entschliessen können, vor die Öffentlichkeit zu treten, als so, dass er sich ihr allein und in einer Reihe zusammengehöriger Werke dargestellt hätte. Nicht ohne Rührung kann man vor dem letzten Entwurfe stehen, der ihn beschäftigt hat. Vor einer Säulenhalle bewegen sich in anmutigen Stellungen männliche und weibliche Gestalten, nach der Mitte zu ein Jüngling in werbender Bewegung sich einer Jungfrau nähernd, ein Bild

zartgestimmten, erwartungsvollen Daseins; auf den Stufen, die zum Eingang der Halle emporführen, eine männliche Figur, in ihrer Bildung entfernt an den Künstler erinnernd, mit einladender Gebärde die Aussenstehenden zum Eintritt auffordernd. Eine herrliche Vorbereitung für das, was der Künstler dem schauenden Sinn würdiger Menschen zu bieten gedachte.

VIII.

Bezeichnend ist das zuletzt erwähnte Bild auch für die Stimmung, die bei Marées in den späteren Jahren seines Lebens vorherrschend war. Der gewaltsame Wechsel von höchstem Selbstvertrauen und Verzweiflung war mehr und mehr von ihm gewichen; er hatte eine ruhigere Zuversicht erlangt, dass es ihm doch noch beschieden sein müsse, der Welt einen Einblick zu geben in das, was er erstrebt und gethan hatte. Mancherlei briefliche Äusserungen thun dies kund; einige wenige davon mögen hier stehen:

„Nach allem, was mir im Leben verloren gegangen, sei es durch meine Schuld oder die anderer, bleibt mir doch immer noch Eines, die Hoffnung. Dieser kann ich immer noch nicht ganz entsagen."

„Was mein sonstiges Thun anlangt, so kann ich nun mit Sicherheit sagen, dass der Augiasstall in meinem Hirn jetzt vollständig ausgekehrt ist. Nach den sieben mageren Jahren werden nun wohl die fetten kommen."

„Trotzdem ich momentan nicht ganz wohl bin, so fühle ich nun doch, dass ich immer mehr, zwar pian piano, mich dem Archimedes-Zustande nähere, ohne den keine erfolgreiche Produktion möglich ist, und dass ich hoffen darf, mir selbst das zu werden, was ich einigen anderen vielleicht gewesen bin. Bewahren Sie nur noch eine kleine Weile den Glauben an mich. Das haben Sie freilich schon oft gehört. Ich weiss es. Bei alledem muss ich mit Heiterkeit und Ruhe so fortgehen, und insofern kann ich wenigstens nie mich von dem immer mehr in Mode kommenden ‚après nous le déluge' haben leiten lassen."

„Was mich anbelangt, so strenge ich alle meine Kräfte an, um meine Sachen zum wahren Konterfei meiner Vorstellung zu machen; es scheint zu gelingen. Die Unsicherheit meines körperlichen Zustandes nötigt mich, so lange bei diesen Sachen zu verweilen, damit ich auch hierin ein letztes Wort gesprochen habe. Ein gewisser Zusammenhang mit dem Besten und eine wenigstens grosse Gesinnung wird dem Verständigen aus diesen Sachen entgegentreten."

„Wie sich nun auch äusserlich mein Leben gestalten mag, in meinem Berufe blicke ich nach wie vor gestrost der höchsten Klarheit hellsten Tages entgegen."

„Meine zuversichtliche Stimmung entspringt aus sehr einfachen Gründen. Ich empfinde immer mehr,

wie ich wieder zu meinem ursprünglichen Naturell zurückkehre, aus dem ich eigentlich schon seit meiner frühesten Jugend durch alle möglichen Umstände herausgedrängt worden bin. Wunder werde ich auch so schwerlich vollbringen, aber man kann schliesslich an jedem Gewächs, sobald es nicht verkümmert ist, seine Freude haben.

Je schimmeliger ich von aussen werde, um so jugendlicher wird es inwendig. Noch eine kleine Weile, und ich werde in einem Fahrwasser sein, aus dem ich mich nicht so leicht wieder verdrängen lasse. Sie wissen vielleicht, dass ich ein sehr vorsichtiger Mann bin; ich zögere und überlege lange, ehe ich den Nachen vom Ufer abstosse und weiss auch warum."

„Wenn ich auch sehe, dass noch ein langer Weg bis zum Ziele vor mir liegt, so wird mir doch die Aussicht dahin immer klarer, und ich mag mich stellen wie ich will, ein Gefühl von Siegesgewissheit kann ich nicht los werden."

„Wenn es auch unmöglich ist, dass ich selbst von meinen Leistungen befriedigt sein könnte, so weiss ich doch, dass sie einige Eigenschaften haben, die man vergeblich bei anderen suchen dürfte. Vor allem, dass dieselben ein zusammengehörendes Ganze repräsentieren und eine Basis bilden, auf der sich weiter bauen lässt. Was sie zu wünschen übrig lassen, ist nicht wenig und vielleicht sieht es niemand klarer wie ich selbst. Darum möchte ich

mich noch einmal unter den gegenwärtigen Umständen zusammenraffen, einiges Verfehlte zu vermeiden suchen u. s. w. Dies neue Bild soll dann in der bescheidensten Weise den unwiderruflichen Abschluss gegenwärtiger Epoche bilden."

Mit dieser Zuversicht, das erstrebte Ziel im grossen und ganzen doch erreicht zu haben, hängt es auch zusammen, dass Marées in den letzten Jahren seines Lebens zu einem grösseren inneren Gleichmut gekommen war. Freilich mochten die alten Zweifel an der eigenen Kraft, die alten Anklagen gegen ein ungerechtes Schicksal immer wieder in ihm aufleben. Aber es lag eine gewisse Männlichkeit darin, dass er sie im Fortschritte seines Lebens immer weniger zu Worte kommen liess. Nur so konnte er es erreichen, dass die dunklen Mächte, die niemals von ihm wichen, doch niemals volle Gewalt über ihn gewinnen konnten. Er spricht zu wiederholten Malen die Überzeugung aus, dass er kein hohes Alter zu erreichen bestimmt sei. Nun er wider Erwarten seiner Freunde so schnell aus dem Leben abgerufen worden ist, gewinnen manche seiner brieflichen Äusserungen aus seinen letzten Lebensjahren eine eigentümliche Bedeutung; sie klingen wie die abschliessenden Ergebnisse der Erfahrungen eines seinem Ende sich zuneigenden Lebens. Ich schalte auch einige solcher Stellen aus seinen Briefen hier ein.

„Im grossen und ganzen habe ich mich doch vielleicht zu einer wirklich humoristischen Lebens-

anschauung durchgefressen, die einen lehrt, Ironie und Sarkasmus zu verschmähen, sich das Gemeine mit leidlicher Art vom Halse zu halten und der Dummheit gegenüber, wo man sie erkennt, in Gottes Namen das Hasenpanier zu ergreifen."

„Bei allem, was ich thue, suche ich mir die Besten und ihr Urteil zu vergegenwärtigen. Ich glaube, dass die Leute von heutzutage ebenso sind wie zu allen Zeiten; sie suchen den Leithammel, dem sie nachblöken. Sind die Einsichtigen auch die Massgebenden, so sind gute Zeiten da."

„Wenn ich einen Wunsch hege, so wäre es der, dass ich die wenigen Jahre, die mir noch bleiben, zu einer immer lauteren Bethätigung meiner Gesinnung verwenden dürfte; dann würde ich hoffen, nicht umsonst gelebt zu haben."

„Und so wäre ich für meine Person wohl zufrieden; denn die Hauptwünsche meiner Jugend hat mir das Schicksal doch erfüllt, d. i. unermüdliche Arbeitskraft und eine reine Sachlichkeit."

„Das ruhige Bewusstsein, stets, wenn auch vielfach irrend, nach dem gestrebt zu haben, was mir als das Notwendige erschien, giebt mir eine innere Unbekümmertheit, die mir entweder alle Schwierigkeiten überwinden hilft, oder aber mich das Unvermeidliche auf die richtige Art ertragen lässt."

„Die gute Gesinnung allein ist es, die dem Sein und Thun der Menschen Wert verleiht; sie hat eine notwendige und fortwirkende Kraft, und wem es gelungen ist, eine solche auf andere Individuen zu übertragen, der kann gewiss sein, dass sein besseres Teil nicht untergehen kann."

„Der Weg zur Erkenntnis, zur Klarheit ist oft wohl sehr sauer, oft scheint er unersteigbar, aber er bringt auch seinen Lohn mit sich. Mit der Erkenntnis kommt der echte Humor und mit diesem das höchste Lebensglück, welches ein Mensch erreichen kann."

IX.

Ehe wir von Marées scheiden, müssen wir noch einer Seite seines Daseins gedenken, die ihm trotz des Scheiterns so vieler Hoffnungen immer das Gefühl wach erhielt, nicht umsonst gelebt zu haben: es war sein fördernder Einfluss auf jüngere Künstler. Alle diejenigen, denen es vergönnt war, sich ihm anschliessen zu dürfen, kommen darin überein, dass sie durch ihn gleichsam erlöst worden seien von allen Befangenheiten, unter deren Bann sie durch das gefährliche Beispiel einer so vielfach missleiteten Kunstübung gehalten worden waren.

Wer es nicht selbst an sich erfahren hat, wird schwerlich ermessen können, auf eine wie harte Probe die Begabung heutzutage gestellt wird. Zwar fehlt es nicht und wird nicht fehlen an Lobrednern unserer Zeit. Wer ihren Redensarten Glauben schenkt, der wird meinen müssen, es sei eine herrliche Epoche für das Talent erschienen, voller Anregungen und reich an Mitteln zu allseitiger Ausbildung; kein Schulzwang, keine Voreingenommenheit hemme die Entwickelung irgend einer Eigenart; jeder finde sein Recht; die ausserordentliche

Steigerung des Sinnes für die Kunst, die zunehmende Pflege derselben durch die öffentlichen Gewalten gebe jedem die Sicherheit, dass seiner Kraft die Verwendung, seinem Streben der Erfolg nicht fehlen werde. Leider ist dies nur die glänzende Aussenseite; hinter dieser scheinbaren Herrlichkeit verbirgt sich eine recht traurige Wirklichkeit. Ein Buch wie das „Vermächtniss" von Anselm Feuerbach hätte wohl zu denken geben können. Und Feuerbachs Fall ist kein vereinzelter. Der öffentlichen Kunstwelt steht eine nicht öffentliche gegenüber; während dort untergeordnete Fähigkeiten und unlauteres Streben zu unverdientem Glanz und Ruhm gelangen, ist das wahre Kunstleben der Zeit hier zu finden, wo man vergeblich nach Beachtung, Anerkennung, Förderung sucht. Gerade diejenigen, die sich durch echte Begabung und ernstes Streben auszeichnen, sind von der Gunst der Verhältnisse ausgeschlossen und leiden unter dem unwürdigsten Druck, den Anmassung und Unverstand nur ausüben können. Wohl gelingt es einzelnen, nach langem Kampfe sich öffentlich zur Geltung zu bringen; Feuerbach war einer von diesen und welche Leidensgeschichte hat er der Welt erzählt! Andere, da sie noch unter den Lebenden weilen, will ich nicht nennen; ihr Weg ist ein einsamer und schwerer; was ihnen begegnet ist nur Entmutigung und Hemmung, und wenn sie nicht zu grunde gehen, so haben sie es nur ihrer eigenen Kraft und Ausdauer zu verdanken.

Schlimmer noch sind die Gefahren, die dem Talent von den falschen Bildungsmitteln drohen, die

ihm geboten werden. Verwüstend wirkt vor allem der akademische Unterricht; hier tritt die Mittelmässigkeit mit der Anmassung einer öffentlich anerkannten Bedeutung auf; die grössten Verirrungen werden einer noch unverdorbenen Jugend als nachahmenswerte Leistungen derer entgegengehalten, die zu Meistern und Lehrern der Kunst berufen sind. Wem das Selbstvertrauen fehlt, um der eigenen Einsicht einen höheren Wert beizulegen, als den Beispielen und den ihm entgegentretenden Meinungen, oder wer den Mut nicht hat, alles aufs Spiel zu setzen, wenn es ihm nur gelingt, sein besseres Teil zu retten, der ist verloren. Ungezählte gesunde Begabungen gehen zu grunde, indem sie auf die breitgetretenen Wege geleitet werden, die zu äusseren Erfolgen und zu öffentlicher Anerkennung führen. Hier nun wurde Marées in der That ein Retter in der Not; wer dem bald wüsten, bald erbärmlichen Treiben entronnen war, welches in unseren Tagen das Leben der Kunst zu einem Zerrbild entstellt, der konnte den Glauben an die Kunst wiedergewinnen. Hier trat er ein in eine Welt, die ganz unberührt war von den Unlauterkeiten und Irrtümern, von denen er sich bisher umgeben gesehen hatte; wie Schuppen musste es ihm von den Augen fallen; er fand sich auf einmal befreit von allen den kleinlichen und besonderen Aufgaben, in deren Dienst, Lehre und Beispiel seine Thätigkeit hatten zwingen wollen; nichts hatte hier Geltung als das reine Streben, die sichtbare Natur zum gestalteten Ausdruck zu bringen; er fand sich wie zum erstenmal in

seinem Leben der Natur unmittelbar gegenüber gestellt, weil nichts anderes von ihm verlangt wurde, als ihr bildend und gestaltend nahe und immer näher zu kommen; und gleichzeitig that sich vor seinen Augen zum erstenmal das Reich der Kunst in seiner allgemeinen Bedeutung auf; er lernte in ihr, zu einem gesteigerten Dasein entwickelt, die Natur selbst sehen und erkennen. Die »Wissenschaft«, — so lautet eine Briefstelle von Marées — »deren erster Keim vielleicht in der Neugierde liegt, sucht das Unbekannte auf, die Kunst beschäftigt sich mit dem, was möglichst allen bekannt ist; nicht nur die Bühne soll wie ein Spiegel des Lebens sein; in ihren Wirkungen stimmen glaube ich beide darin überein, dass das Bekannte durch sie eine stets neue oder reichere, ausgebildetere Physiognomie enthält.«

Für manche ist die Begegnung mit Marées zu dem Ereignis geworden, welches sie aus noch unentwickelten und unklaren Zuständen zu dem vollen Bewusstsein ihrer Bestimmung erweckte und für ihr ganzes ferneres Leben entscheidend wurde. Es war der unmittelbare Weg, der von der Natur zur Kunst führt, auf den der ältere die jüngeren hinwies; wer ihm zu folgen verstand, der erlebte mit ihm die Natur in einem reinen künstlerischen Sinn und lernte zugleich die Kunst, welcher Zeit, welchem Volke sie angehören mag, in ihrem Wesen, als den im Kunstwerk sich dem Auge darbietenden Naturausdruck begreifen. Von einer Reise in Holland schreibt Marées: »Ich kann gar nicht sagen, welches ausserordentliche Vergnügen mir meine alten Freunde,

Rembrandt und van der Helst, in Amsterdam gewährten. Ich bin jetzt dahin gekommen, gar keinen Unterschied in den Schulen mehr zu sehen. Was gut ist, ist gut, damit genug.« Und aus Paris schreibt er: »Hier haben die beiden Sklaven von Michel Angelo mein Interesse am meisten in Anspruch genommen. Und zwar scheint es mir nicht der Typ zu sein, wodurch sie zuerst ins Auge fallen, sondern vielmehr durch die Glaubwürdigkeit der Darstellung. Man erkennt sofort, wo die knochigeren und wo die fleischigeren Teile sind; dadurch vergisst man das Material, das Handwerk, man sieht Lebendiges. Und das ist das erste Erfordernis eines Bildwerkes, wenn es mehr als dekorativ sein soll. Die Natur erregt unter allen Umständen Teilnahme, und nicht die Vollkommenheit des Vorbildes, sondern die Volkommenheit des Verständnisses macht eine Sache zum Kunstwerk.«

Ausserordentlich reich ist der Schatz von Anregungen und Lehren, die alle diejenigen, die um Marées waren, von ihm empfangen haben; wichtiger aber noch, als die besondere Unterweisung waren die allgemeinen mehr sittlichen Standpunkte, die Marées vertrat und auf seine Umgebung zu übertragen bemüht war: sein hoher Ernst, seine Sachlichkeit, seine Selbstlosigkeit. »Mannigfache Kenntnisse, grosses Talent und eminente Geschicklichkeit«, so spricht er sich einmal aus, »dienen schliesslich zu nichts, wenn sie nicht von gesundem, reinem, natürlichem Sinn geleitet werden. Darum muss ich immer wieder von neuem es hineinverflechten, dass

der Künstler auf seine menschlichen Eigenschaften die grösste Aufmerksamkeit verwenden soll; ebenso auf seine Beziehungen zu den Menschen.« Und ein anderes Mal:

»Wenn überhaupt nur alle, die sich mit irgend einer Kunst befassen, immer festhielten, dass ihre ganze Aufgabe darin besteht, den Mitlebenden die Freude und den Genuss am Bestehenden zu erleichtern, nicht aber ihr eigenes Ich zur Geltung zu bringen. Letzteres müssen die Werke durch ihre Vortrefflichkeit leisten.«

Marées hatte sich gewöhnt, unter dem Ausdruck »künstlerische Gesinnung« dasjenige zusammenzufassen, was ihm als die Grundlage eines gesunden Schaffens erschien. Oft genug konnte man ihn sagen hören, auf die Gesinnung komme Alles an. »Dass man«, schreibt er an einen Freund, »um zur einfachen natürlichen Gesinnung zurückzugelangen, heutzutage einen so langen Läuterungsprozess durchmachen muss.« Es war bezeichnend für ihn, dass er die Forderung künstlerischer Leistungsfähigkeit als eine moralische Forderung an den Charakter aufstellte. Er wusste wohl, dass, um ein guter Künstler zu werden, mehr notwendig sei, als Gesinnung; aber er wusste auch, dass ein Mangel an moralischer Tüchtigkeit selbst die hervorragendste Begabung unter den gefährlichen Einflüssen der Zeit zu Schaden kommen liess. Es lag ihm im allgemeinen fern, die einzelnen Seiten der menschlichen Natur getrennt zu betrachten; er pflegte den Menschen als ein Ganzes aufzufassen, und wenn er an das Künstlertum

dachte, zu dem der Einzelne berufen sei, so dachte er nicht an die Ausübung einer besonderen Fähigkeit, bei der es auf die sonstige Beschaffenheit des Individuums nicht ankäme; vielmehr war ihm auch der Künstler ein ganzer Mensch; er sollte mehr sein, als der Hervorbringer von Kunstwerken, er sollte eine besondere Modifikation des Menschentums darstellen. Marées hatte noch nicht gelernt das Leben als eine Summe von Leistungen anzusehen und die Menschen nur als die Mittel, diese Leistungen zu beschaffen. Für ihn waren zunächst die Menschen selbst das wichtigste am Leben, und er war noch im Besitz der immer mehr abhanden kommenden Erkenntnis, dass nicht die einzelne Begabung, sondern die ganze Persönlichkeit ausgebildet werden müsse, wenn man tüchtige, gesunde und dauernde Leistungen erzielen wolle.

Marées war sich des grossen Einflusses wohl bewusst, den er auf seine Umgebung ausübte; er war mit Recht überzeugt, dass, wenn viele sich ihm angeschlossen hätten, seinen Lehren und seinem Beispiel gefolgt wären, von ihm und den Seinigen eine neue, segensreiche Bewegung im Leben der Kunst hätte ausgehen können. Er hatte das Bedürfnis, mit seiner Zeit, für seine Zeit zu leben; nichts lag ihm ferner, als die unerquickliche Rolle eines verkannten Genies zu spielen. Er gehörte nicht zu denen, die sich in grollender Überhebung von der Welt abwenden; er verlangte nach Teilnahme und Sympathie, und er war überzeugt, dass er sie bei den besten finden würde, wenn es ihm gelänge, das zu leisten,

was nur den besten genügen sollte. Und er wusste auch, dass unter den jüngeren Künstlern manche waren, die, von einen ähnlichen Streben beseelt, wie er selbst, doch aus eigener Kraft nicht vermochten, sich der beirrenden Einflüsse der Zeit zu erwehren und sich selbst treu zu bleiben. Diese um sich zu sammeln, sie zu leiten, an seinem eigenen Lebenswerke zu beteiligen, um mit ihnen inmitten einer allgemeinen Veräusserlichung der Kunst ein Beispiel wahren Künstlertums aufzustellen, das war für ihn nicht nur ein Wunsch, sondern eine Aufgabe, die er sich stellte.

Und auch hier zeigte sich sein grosser männlicher Sinn. Bei der Abgeshlossenheit, in der sich diese Bestrebungen von dem öffentlichen Leben befanden, bei dem mangelnden Erfolg lag es nahe, dass sich eine Art Sektengeist herausbildete. Das Leben auf römischem Boden ruft ohnehin leicht ein gewisses anmassliches Selbstgefühl hervor, eine Art von Geringachtung aller, die an dem Leben der Zeit, an den Interessen des Tages thätigen Anteil nehmen. Er mochte zuweilen die Erfahrung machen, dass diejenigen, die in seine Welt eintraten, meinten, in den Hafen ihrer Bestimmung eingelaufen zu sein; dass sie sich etwas darauf zu gute thaten, auf die Teilnahme der Welt verzichten zu können, weil sie einer Gemeinschaft angehörten, die besser sei als jene Welt. Marées konnte sehr ungehalten werden, wenn er sich so missverstanden sah; immer und immer wieder wies er darauf hin, dass man auf eigenen Füssen stehen und der Allgemeinheit an-

gehören müsse, um etwas zu sein. »Seine Freunde zu befriedigen«, so drückt er sich in einem Briefe aus, »ist noch lange keine Kunst; die fängt erst an, wo man die Gleichgiltigen aus ihrer Ruhe aufschreckt. Giebt man zuviel auf das Urteil der Freunde, so verfällt man leicht in Weichlichkeit und in die Verliebtheit gewisser Dinge, die keine allgemeine Berechtigung uud Bedeutung haben. Die höchste Schwierigkeit liegt darin, auch andere dahin zu bringen, dass sie unvermerkt Freude an dem bekommen, was einem selbst Spass macht. Das, was sich von selbst versteht, zu erkennen, heisst den Nagel auf den Kopf treffen; solange man noch irgend unter einem Einfluss steht, wird das nicht der Fall sein. Übrigens hat man auch nicht die Macht, das mit eigenem Wollen zu beschleunigen; die Entwickelung eines Menschen reift wie die Frucht am Baume.«

X.

Es liegt eine Art von Beruhigung darin, eine Persönlichkeit, die man gekannt, ein Schicksal, das man miterlebt hat, einem grossen typischen Beispiel vergleichen zu können. Schon bei Marées' Lebzeiten ist von seinen Freunden auf seine Geistesverwandtschaft mit Heinrich von Kleist hingewiesen worden; der Ähnlichkeit mit diesem Grösseren und Unglücklicheren gedenken wir, indem wir unsere Betrachtungen über den Verstorbenen beschliessen.

Eine Kleistsche Natur genannt werden zu können, ist zugleich ein Ruhm und ein Verhängnis. Wie jener, so fühlte auch Marées die Notwendigkeit und Berechtigung in sich, nach dem Höchsten zu greifen; auch ihn duldete es nicht auf gewohnten Pfaden, nur in der Verwirklichung eines neuen Kunstideals sah er den ganzen Ernst seiner Bestimmung; alles oder nichts war auch ihm das Zeichen, unter dem er siegen oder unterliegen wollte, und selbst in der Verzweiflung am endlichen Sieg blieb seine Überzeugung von der Richtigkeit und Notwendigkeit dessen, was er gewollt hatte, so unerschütterlich, dass er etwas Ähnliches empfinden mochte, wie das,

was Kleist in jenen berühmten Worten ausspricht: »ich trete vor einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich ein Jahrtausend im voraus vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht.« Ist ein so hochgespannter Idealismus nicht mit einer übermächtigen, das Leben zwingenden Kraft gespart, so muss er zu Missverhältnissen führen. Es ist solchen Naturen eigen, dass sie ganz von ihrem höheren Leben beherrscht werden und nicht mehr begreifen, dass das äussere Dasein seinen eigenen Standpunkt hat, von dem aus es betrachtet und behandelt sein will. Die inneren Erlebnisse sind es, die eine weit überwiegende Bedeutung gewinnen, und so wird es immer schwerer, sie mit den Forderungen des Lebens in Einklang zu bringen. Wie für Kleist, so war auch für Marées die eigentliche Realität die seines künstlerischen Schaffens; hier gewann alles für ihn bestimmten Wert und greifbare Gestalt; hier leitete ihn das sicherste Urteil, die höchste Einsicht. Für die zwingende Notwendigkeit des thatsächlichen Lebens hatte er weit weniger Sinn; hier trübte sich sein Blick; nur zu sehr mangelte das Verständnis für den Zusammenhang der Dinge zugleich mit der Fähigkeit, zur Erreichung praktischer Zwecke die geeigneten Mittel anzuwenden. Damit hing es auch zusammen, dass es das Gebiet der geistigen Thätigkeit war, auf dem sich der ganze Ernst des Charakters, die Unerbittlichkeit der Grundsätze offen-

barte; hier wurden keinerlei Zugeständnisse gemacht; der Schwächlichkeit eines Geschmacks, dem alle Kunst im Grunde doch nur eine Angelegenheit der Liebhaberei bleibt, wurde ein strenges, oft herbes Schaffen entgegengesetzt, und es wurde nicht ohne eine gewisse Absichtlichkeit Zeugnis dafür abgelegt, dass die Kunst ein ernstes Ding sei, bei dem nur die höchste Überzeugungstreue zum Ziele führen könne. Dagegen fehlt es in Marées' Leben so wenig wie in dem Kleists an Beispielen dafür, dass die praktische Lebensführung etwas lässlicher genommen wurde, und weder dem einen noch dem anderen ist es erspart geblieben, manche ihrer Handlungen einem kurzsichtigen und engherzigen Urteil unterworfen zu sehen.

Überraschend ist es auch oft den Freunden gewesen, wie sich manche kleinere Züge, die von Kleist überliefert werden, bei Marées wiederfanden; eine gewisse Herrschsucht im Verkehr mit seinen Genossen, ein starkes Bedürfnis, lehrhaft auf seine Umgebung zu wirken, die Gewohnheit, Mitteilungen über eigene Erlebnisse, Absichten und Pläne in geheimnisvolle Andeutungen zu kleiden. Dann ein leicht erregbares Misstrauen, ein schneller Wechsel von Zuneigung und Abneigung, von Hoffen und Verzweifeln, von hochgespanntem Selbstgefühl und von naiver Freude an dem geringsten Zeichen von Anerkennung und Erfolg.

Freilich wird vielen bei aller Verwandtschaft beider Naturen der Abstand so gross erscheinen, dass sie die Berechtigung des Vergleiches nicht an-

erkennen werden. Der gewaltige Kampf, den Kleist mit sich selbst und mit dem Leben ausfocht, hat zu manchem Siege geführt, bevor er in dem Untergange des Helden seinen unvermeidlichen Ausgang fand; in einer Reihe glänzender Werke hat die seltenste Begabung einen dauernden Ausdruck gefunden. Was haben die Freunde Marées' dem an die Seite zu stellen? Wenn das Wollen ein gleich bedeutendes war, so hat ihm doch die Sprache gefehlt, in der es sich zu Leistungen von ähnlicher allgemeiner Bedeutung hätte entwickeln können. Die Zahl derer wird immer gering bleiben müssen, die aus den Ergebnissen einer so langen und so leidenschaftlichen künstlerischen Thätigkeit erkennen werden, welche ausserordentlichen Kräfte sich hier in einem unablässigen Ringen verzehrt haben. Man muss dies zugeben, und doch wird man die Berechtigung des Vergleichs nicht nur in betreff bestimmter gleichartiger Züge einräumen können. Es ist eine und dieselbe grosse Thatsache, die, wenn sie auch durch das Schicksal Kleists ihre grellste Beleuchtung gefunden hat, doch das unentrinnbare Verhängnis für viele bildet, die gleich Marées den Besten zugezählt werden müssen. Mit Vernichtung ist gerade das am meisten bedroht, was die seltenste und edelste Auszeichnung der menschlichen Natur bildet; wer nicht mit Riesenkraft ausgestattet ist, um selbst die kostbaren Gaben zu schützen und zu verteidigen, die er der Welt entgegenbringt — vom Leben hat er nichts anderes zu erwarten als Widerstand und Vernichtung.

Wenn wir unseren Blick noch einmal zurückwenden auf die Persönlichkeit und das Leben desjenigen, dem die vorstehenden Seiten gewidmet sind, wenn wir uns vergegenwärtigen, welche ausserordentlichen Eigenschaften sich in dem Verstorbenen vereinigten, und wenn wir zugleich bedenken, wie allseitig beschränkt, nahezu verkümmert seine Laufbahn gewesen ist — müssen wir es nicht als eine der grausamen Unzulänglichkeiten des Lebens empfinden, dass so Seltenes ein für allemal verloren sein soll, ohne sich allen den inneren und äusseren Hindernissen entwunden zu haben, ohne auf die eigentliche Höhe des Daseins gelangt zu sein? Wie anders, so sagen wir uns, würde es um die Welt stehen, wenn Individualitäten, wie die von uns betrachtete, von dem gemeinen Lose ausgenommen wären. Fehlt ihnen das, was ihre Genossen im Kampfe das Lebens lebensfähig macht, so besitzen sie hingegen das, was dem Dasein erst seinen höchsten Wert verleiht. Ihnen gerade sollte das Leben leicht gemacht werden, damit von den seltenen Keimen, die hie und da in der menschlichen Natur sich entwickeln und sie über das gewöhnliche Mass hinausheben, auch nicht einer verkümmere. Dass das Zarteste und Empfindlichste auf die härteste Probe gestellt, dass gerade vom besten, was das Leben zu bieten vermag, das meiste vernichtet wird, ist wohl eine Notwendigkeit, aber eine der traurigsten, die uns die Betrachtung der menschlichen Verhältnisse lehrt.

Was uns bei Lebzeiten unseres Freundes oft und bitter genug nahe getreten ist, die Überlegung,

was dieses Dasein hätte sein können und was es thatsächlich war, das kehrt uns mit gesteigerter Eindringlichkeit wieder, nun da er tot ist. Der Tod schneidet ein für allemal die Entwickelungsmöglichkeiten ab, die dem Lebenden noch immer offen stehen, und mit ihm kehren auch die wunderbaren Fähigkeiten und Anlagen, die sich dieses eine und nur dieses eine Mal individualisiert hatten, für immer in den rätselvollen Schoss der Natur zurück.

Ein Dasein freilich ist auch dem Toten noch vergönnt: es ist die Fortdauer im Andenken seiner Freunde und in den unberechenbaren Fortwirkungen alles dessen, was von ihm ausgegangen ist. Dem Dahingegangenen dieses Leben zu verleihen und zu erhalten, ist die Aufgabe seiner Freunde und seiner Schüler; wenn sie ihr treu bleiben, so werden sie dem Toten wenigstens einen Teil der Schuld abtragen für alles das, was sie von dem Lebenden empfangen haben.

Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst. Gesammelte Aufsätze von Julius Meyer, herausgegeben von Conrad Fiedler. (Leipzig, bei Fr. Wilh. Grunow, 1895.) Preis 5 Mark.

LEIPZIG

Druck von Fischer & Wittig.

89-B18038

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00052 8170